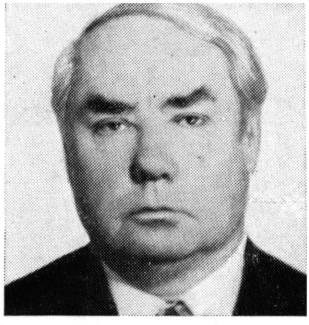
Искусство кино

7 1974

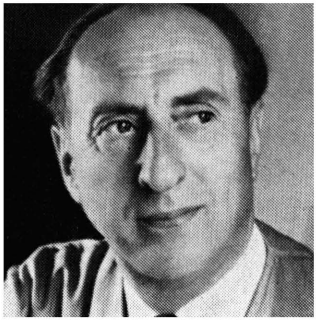
Поздравляем

с 70-летием
Кузина Василия Васильевича,
заслуженного деятеля искусств Таджикской ССР, оператора и режиссера, старейшего кинодокументалиста Таджикистана, участвовавшего в создании картин «Коллективизация в Кокташском районе», «Пять лет Советского Таджикистана», «Земля молодости», «Десять лет Советского Таджикистана», «На Памире», «Абу Абдулло Рудаки», «Утро Нурека» и многих других



с 70-летием
Сутеева
Вячеслава Григорьевича,
режиссера, поставившего многие научно-популярные и учебные фильмы, среди которых «В тылу врага», «Завод на фронте», «Путь артиста», «Власть над веществом», «Искусство фигуристов», «Борьба самбо»

с 60-летием
Куна Юлия Михайловича,
лауреата Государственной пре мии СССР, оператора и режис сера, снимавшего фильмы «Би за нашу Советскую Украину», «Победа на Украине», «Побед на Юге», «Битва за Будапеш «Мичурин», «Спортивная чест «Илья Муромец» и другие, п ставившего кинокартины «Озо ные повороты», «Опасные пово роты», «Укротители велосипе дов», принимавшего участие качестве режиссера в создани киноэпопеи «Освобождение»



с 60-летием
Ласкина Бориса Савельевича,
кинодраматурга, участвовавшего в создании фильмов «Сон в руку», «Центр нападения», «Любимая песня», «Весенние голоса», «Карнавальная ночь», «Не имей 100 рублей», «Песни моря» и других, написавшего тексты песен кинокартин «Большая жизнь», «Трактористы», «Близнецы», «Парень из тайги»

с 60-летием
Шера Бориса Ильича,
оператора, снимавшего документальные фильмы «Будем как Ленин», «Ленинград в борьбе», «Сталинград», «За Восточную Пруссию», «Битва за Советскую Украину», «Разгром Японии», «Советская Латвия», «Афганистан», «Космонавты», «Сиримаво Бандаранаике», «На земле братской Монголии», «Могила неизвестного солдата», «Вечный огонь» и многие другие

Искусство кино

7/1974

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Медведев А. Н. (зам. гл. редактора)
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художник
Аникст М. А.

Художественный редактор
Лисица И. Д.

Технический редактор
Зайцева Е. А.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

© журнал «Искусство кино», 1974

© В. Михалкович. Триллеры, или Мистер Джонс в ореоле мученика. Издательство «Искусство».

На 1-й странице обложки —
И. Саввина в фильме «Каждый день доктора Калинниковой» (режиссер В. Титов, «Мосфильм»)

Содержание

1 — Киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького—50 лет

Современность и экран

2 — И. Авербах, С. Герасимов, С. Юткевич, Ю. Райзман, Г. Пиесис, П. Арсенов, А. Митта — Режиссура — ее проблемы и трудности
25 — Б. Рунин — Наука — экран — человек

Новые фильмы

43 — Ю. Богомолов — Правило из исключения
50 — В. Кичин — Трудное счастье поиска
60 — Ан. Вартанов — Сквозь сердце поэта
65 — Э. Лындина — Экран на горизонтах жизни

Традиции, уходящие в завтра

77 — М. Ульянов — Удел счастливцев

Мемуары и публикации

83 — Григорий Козинцев — «Гоголиада»

Дискуссии

Кинопробы — архаизм или необходимость?

110 — Л. Гурченко — И риск и поиск
113 — В. Золотухин — За и против
115 — Е. Леонов — Не экзаменационный класс, а лаборатория
116 — А. Шуранова — Полнота доверия
120 — А. Смирнов — Эскизы
122 — А. Кончаловский — Взаимная ответственность

Издано о кинематографе

124 — Е. Левин — Критик — участник кинопроцесса

За рубежом

136 — Э. Петров — Отвечая велению времени...
142 — В. Михалкович — Триллеры, или Мистер Джонс в ореоле мученика
162 — А. Чернышев, В. Пронин — Утраченные грезы, или Дайте мужа Кристине Луба
166 — Айвор Монтегю — Несколько слов Виктору Привато

Сценарий

169 — В. Шукшин — Брат мой...

Iskusstvo Kino
Cinema Art

M. Gorky Film Studios of Films for Youth and Children Is Fifty (page 1). Decree of the Presidium of the Supreme Soviet of the USSR about the awarding of the Studios with the order of the October Revolution and a report about the meeting devoted to the occasion.

The Time and the Screen

Ilya Averbakh, Sergei Gerasimov, Sergei Yutkevich, Yuly Raisman, Gunar Piesis, Pavel Arsenov, Alexander Mitta — Directing: Its Problems and Difficulties (page 2). Directors about the present state of film directing.

Boris Runin — Science — Film — Man (page 25). Article devoted to the problem of representatin of scientists in films (ending).

New Films

Yury Bogomolov — Rule from the Exception (page 25). Review of the film «The Melodies of the Vera Quarter» (Gruzia-Film, 1973).

Valery Kichin — Difficult Happiness of the Search (page 50). Review of the film «Every Day of Doctor Kalinnikova» (Mosfilm, 1973).

Henry Vartanov — Through the Poet's Heart (page 60). Review of the film «One Among People» (Uzbekfilm, 1973).

Elga Lyndina — At the Horizons of Life (page 65). Notes about the Kirgiz documentary films.

Traditions That Last Tomorrow

Mikhail Ulyanov — The Destiny of the Lucky People (page 77). Article to the 80th anniversary of Boris Shchukin's birth.

Memoirs and Publications

Grigory Kozintsev — Gogoliada (page 83). Publication of the posthumous papers of a prominent Soviet director (ending).

Discussions

Actor's Tests — Archaism or Necessity?

Lyudmila Gurchenko, Valery Zolotukhin, Evgeny Leonov, Antonina Shuranova, Andrei Smirnov, Andron Konchalovsky — Both — Risk and Search (page 110). Pro and Contra (page 113). Laboratory, Not Examination (page 115). Full Trust (page 116). Sketches (page 120). Mutual Responsibility (page 122). Actors and directors in discussion.

Published on Cinema

Efim Lęvin — Critic as a Member of the Process of Film-making. (page 124). Review of the book: Mikhail Bleiman. About Cinema. Testimony of a Witness, «Iskusstvo», Moscow, 1973.

Abroad

Emil Petrov — Responding to the Dictate of the Time (page 136). Bulgarian critic, editor of «Kinoizkustvo» magazine takes part in the colloqium of the cinéastes from the socialist countries «Cinema and Socialism».

Valentin Mikhalkovich — Thrillers, or Mr. Jones in the Halo of a Martyr (page 142). About one aspect of a criminal genre in the Western cinema.

Andrei Chernyshev, Vladislav Pronin — Lost Dreams, or Give a Husband to Kristine Luba (page 162). Review of the film «And the Rain Washes off the Traces» (West Germany).

Ivor Montagu — Note on Mr. Privato's Letter (page 166). About creating a picture based on the materials shot by S. M. Eisenstein in Mexico (see «IK» № 6 1973).

Script

Vasily Shukshin — My Brother... (page 169).

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9, Тел. 151-02-72, Сдано в набор 22/IV—1974 г. А 10122 Подписано к печати 26/VI—1974 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 48 000 экз. Заказ 3086. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького — 50 лет

УКАЗ
Президиума Верховного Совета СССР
О награждении Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького орденом Октябрьской Революции

За заслуги в развитии советского киноискусства наградить **Центральную киностудию детских и юношеских фильмов имени М. Горького** орденом **Октябрьской Революции.**

Председатель Президиума
Верховного Совета СССР
Н. ПОДГОРНЫЙ
Секретарь Президиума
Верховного Совета СССР
М. ГЕОРГАДЗЕ

Москва, Кремль.
18 апреля 1974 г.

Высокая правительственная награда явилась не только признанием заслуг первой в мире студии детских и юношеских фильмов, но и свидетельством того, какое огромное значение придается в нашей стране студии, ее роли в деле коммунистического воспитания молодежи.

В новом корпусе Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького состоялся митинг, посвященный награждению коллектива.

Председатель Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии Ф. Т. Ермаш поздравил коллектив с награждением, выразил надежду, что студия и впредь будет создавать картины, раскрывающие благородное чувство любви к социалистической Родине, преданность делу Коммунистической партии, и подчеркнул важность задач, стоящих перед творческими работниками в свете Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», в котором отмечена необходимость воспитывать «подрастающее поколение на революционных, боевых и трудовых традициях советского народа, на принципах коммунистической нравственности».

Режиссеры С. А. Герасимов, М. С. Донской, Т. М. Лиознова, директор студии Г. И. Бритиков, монтажер В. С. Миронова и другие в своих выступлениях заверили, что высокая награда мобилизует коллектив на новые творческие свершения.

На митинге присутствовали заведующий отделом культуры ЦК КПСС В. Ф. Шауро, первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР Л. А. Кулиджанов, заведующий отделом культуры МГК КПСС И. В. Бугаев.

---

7 июня в Центральном доме кино состоялось торжественное собрание. Член Политбюро ЦК КПСС, первый секретарь МГК КПСС В. В. Гришин сердечно поздравил коллектив Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького с высокой наградой, пожелал новых творческих успехов и под бурные аплодисменты собравшихся прикрепил орден Октябрьской Революции к знамени студии.

Участники торжественного заседания единодушно приняли приветственное письмо Центральному Комитету КПСС, Президиуму Верховного Совета СССР, Совету Министров СССР.

Режиссура — ее проблемы и трудности

За редакционным «круглым столом»

С того дня, когда ЦК КПСС принял Постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», прошло уже почти два года. Время это стало периодом напряженной интенсивной работы по перестройке нашего кинематографа, периодом организационного и творческого пересмотра накопленного опыта с точки зрения новых, более высоких требований к экранному искусству.

В Постановлении Центрального Комитета нашей партии отмечалось, что «кинематографу недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности. Не все делается для того, чтобы показать экономические, общественные и культурные преобразования, осуществляемые советским народом под руководством партии, запечатлеть важные социальные изменения, происходящие в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, борьбу партии и народа за органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя».

Сегодня в нашем кино уже наметился поворот к темам жизненно важным, обращение к материалу, который подсказан процессами, происходящими в действительности. Кинематографисты стремятся завести разговор с экрана о том, что близко народу — его созидательным задачам, его духовным потребностям. Фильмы, посвященные делам современников, стали занимать все большее место в кинорепертуаре. Это дает опору для известного оптимизма, для обоснованных надежд на дальнейшие принципиальные сдвиги в развитии киноискусства, углубление идейно-художественного содержания экранных произведений, посвященных современности. Залогом тому может служить тот факт, что поиск решения актуальных социальных проблем, на первостепенное значение которых указывало Постановление ЦК КПСС, идет сейчас широким фронтом, в него втянуты все студии страны.

Замечая новые тенденции в кинематографе и подчеркивая их безусловную плодотворность, нельзя, однако, не видеть, что во многих фильмах тематическая значимость далеко не всегда сочетается с глубоким и ярким художественным решением, что по-настоящему крупных творческих побед, связанных с освоением магистральных тем жизни общества, пока еще мало. Кинематограф потерпел ряд неудач в работе над сценариями, предполагавшими интересные экранные результаты, и в то же время в репертуаре продолжают появляться в большом количестве картины откровенно слабые, скроенные по шаблону, провал которых был, по сути, запрограммирован еще в зародыше — в тематических планах киностудий.

О глубине постижения жизненного материала в таких фильмах говорить не приходится — авторы словно и не ставят перед собой этой задачи, довольствуясь экранным изложением той или иной ситуации и не занимаясь ее аналитическим исследованием; в лучшем случае создатели подобных картин достигают внешнего правдоподобия. В результате фильм оставляет зрителей равнодушными, так как не возникает образного художественного воплощения жизни, способного не просто сообщить сумму сведений, а выразить ее суть, ее основные ведущие закономерности.

Иллюстративный, робкий подход к отображению жизни дает себя знать во многих фильмах о современности, которым недостает свежего, острого поворота мысли, неожиданных решений. Куда чаще встречаешься с перепевами уже известных мотивов, скудными вариациями одной темы, с избитыми приемами. И получается, что действительность задает человеку непростые загадки, сталкивает с острыми социальными, психологическими, нравственными конфликтами, а экран нередко живет как бы своей обособленной жизнью, мало похожей на эту боевую, кипучую реальность.

Пытаясь разобраться в причинах того, что тормозит плодотворное развитие кинематографа на нынешнем этапе, редакция посвяти

ла ряд материалов вопросам кинорежиссуры*.

Дискуссия о режиссерском творчестве, развернувшаяся на страницах журнала, была вызвана необходимостью широкого обсуждения проблемы режиссуры как проблемы, во многом определяющей состояние киноискусства. Вовсе не желая возобновить старый схоластический спор о том, кто является истинным автором кинопроизведения, подчеркнем, что при всей справедливости положения «сценарий — основа фильма», важнейшая роль в создании картины принадлежит режиссеру. Сценарист и режиссер вместе решают судьбу фильма. Режиссер полностью ответствен за качество фильма, за его общественное звучание, его эстетическую программу. Режиссер не просто выбирает сценарий, отбирает актеров, находит характер художественных решений, организует съемочно-производственный процесс, он подчиняет все это определенной идейно-эстетической системе, создавая свой экранный образ действительности. Вот почему от уровня режиссерского мастерства, от глубины и остроты режиссерского мышления, от степени профессиональной подготовки и производственного опыта режиссера зависит, каким будет фильм.

Потому так необходимо пристальное внимание к вопросам, связанным с искусством режиссуры, к ее творческим поискам и художественным завоеваниям, к ее больным точкам и «белым пятнам». Это проблемы не «кастовые», не узкопрофессиональные, они решаются на тех же плацдармах, где претворяется в жизнь идейно-художественная программа дальнейшего развития нашего кинематографа, развернутая в Постановлении ЦК КПСС.

Считая нужным и дальше вести обсуждение вопросов режиссерского творчества, вопросов, с которыми приходится каждодневно сталкиваться в кинематографической практике, редакция обратилась к режиссерам разных студий и разных поколений. Высказывания Ильи Авербаха, Павла Арсенова, Сергея Герасимова, Александра Митты, Гунара Пиесиса, Юлия Райзмана, Сергея Юткевича образовали некий заочный «круглый стол», участники которого рассматривают «режиссерскую проблему» с разных сторон, продолжая и дополняя друг друга.

Этот подробный и в известной мере тревожный разговор о режиссуре вызван вовсе не тем, что она оскудела талантами, что творческий ее состав нынче беден и не сулит больших надежд. Напротив, наша советская кинорежиссура необычайно богата людьми талантливыми, даровитыми, с ярко выраженной художественной индивидуальностью. На всех студиях плодотворно трудятся хорошо известные стране режиссеры, фильмы которых — свидетельство высокого творческого потенциала нашей кинематографии. Можно было бы без труда составить длинный список первоклассных мастеров, работающих в союзных республиках, и это ярче всего, с предельной убедительностью говорит о великолепных творческих ресурсах нашей режиссуры.

Однако — и на это тоже указывают участники дискуссии — создалось парадоксальное положение, при котором даже такой могучий отряд не в состоянии противостоять тем, кто занимается режиссурой, не обладая ни художественной индивидуальностью, ни строгим эстетическим вкусом, не владея искусством образного мышления. Для режиссеров подобного толка не существует художественных принципов, они берутся за любой фильм — лишь бы получить постановку. Такой, по выражению Г. Козинцева, «удобный режиссер», действительно может показаться удобным: он всегда выручит, спасет «горящую единицу»... Но вот искусству такой режиссер не нужен. Между тем на каждой студии есть эти случайные, не способные к режиссуре люди, чья продукция словно штампуется автоматом. Эти люди, не затрачивая особых усилий, не испытывая мук творчества, ставят фильм за фильмом, выполняя производственный план, но не осуществляя задач высокоидейных и высокохудожественных. Так появляются на свет убогие картины, часто слепленные по одному подобию, искать в них своеобразие мысли, творческую фантазию — бесполезно. Стереотипные по содержанию, безликие по форме эти фильмы не в состоянии увлечь аудиторию.

И зритель, предполагавший провести полтора часа с удовольствием и пользой, с разочарованием и досадой покидает зал после таких фильмов, как «Человек в штатском» («Мосфильм»), «Теща» («Беларусьфильм»), «А вы любили когда-нибудь?» («Ленфильм») и другие.

На общем уровне нашего кинематографа сказываются не только подобные провалы, не только схематичность и безликость лент, слепленных людьми неодаренными, но и особенно огорчительные срывы некоторых режиссеров, которые зарекомендовали себя интересными, обещающими художниками. Зрители знают «Тишину» В. Басова, «Попрыгунью» и «Оптимистическую трагедию» С. Самсонова, «Донскую повесть» В. Фетина, «Молодо-зелено» К. Воинова — фильмы эти запомнились выразительной режиссурой, яр-

* М. Блейман. Что такое режиссура? — «ИК» 1973, № 8; Режиссура — ее проблемы и трудности. — «ИК», 1974, № 1, 2, 4.

кими актерскими достижениями. Но, увы, ни одной из этих похвал нельзя адресовать последним работам этих режиссеров: «Нейлон — 100%», «Много шума из ничего», «Открытая книга», «Дача»... И это не случайные неудачи, вполне возможные в искусстве. Ведь до этого у С. Самсонова была «Арена», у К. Воинова — «Чудный характер», у В. Басова «Возвращение к жизни», так же вызвавшие тревогу у тех, кто любит и ценит их творчество. Значит ли это, что названные кинематографисты «потеряли форму», сошли с позиций, некогда ими завоеванных? Думать так не хочется, но ясно одно: что новые их работы х у ж е предыдущих и что режиссеры эти нуждаются в помощи критики для того, чтобы обрести новые художественные силы.

Как видим, вести сегодня разговор о некоем общем уровне режиссуры не приходится, и, подчеркивая это, участники «круглого стола», в частности И. Авербах, указывают, нарочито обостряя свою мысль, дискуссионную в самом своем существе, на «процесс поляризации режиссуры», при котором на одной и той же студии почти одновременно создаются и впрямь такие взаимоисключающие друг друга картины, как «Начало» и «Последний день Помпеи».

Нельзя обойти вниманием и другое существенное обстоятельство. Практика, к сожалению, иногда все еще складывается так, что некоторые жизненно важные темы оказываются в руках режиссеров малоодаренных, неопытных. А режиссеры талантливые ставят фильмы, часто не затрагивающие острых, кардинальных вопросов времени. В результате, по верному наблюдению Ю. Райзмана, «талант, мастерство, актерские открытия встречаются, как правило, в фильмах приятных, любопытных, но в общем-то далеких от серьезных проблем».

Итак, разговор о современном состоянии кинорежиссуры предполагает широкий круг вопросов. В самых разных аспектах их и затрагивают участники нашего заочного «круглого стола», затрагивают, не претендуя на бесспорность своих выводов и наблюдений. В ближайших номерах редакция продолжит обсуждение.

И. Авербах

Пятьдесят лет назад Юрий Тынянов написал о современной ему поэзии: «Стихов становится все меньше и меньше, и в сущности сейчас есть налицо не стихи, а поэты. И это вовсе не так мало, как кажется».

Статья называлась «Промежуток». Речь в ней шла о тех промежутках в истории, когда перестает действовать поэтическая инерция, наступает кажущийся кризис, остановка. На самом деле идет накопление, меняются формы, ищутся новые связи, новые образы, возникает новое зрение.

Очень заманчиво написать парафраз статьи Тынянова, наложить ее контуры на сегодняшний наш кинематограф, но это, вероятно, занятие искусствоведов.

Я вспомнил об этой статье еще и потому, что сегодня, через пятьдесят лет, даже и тень сомнения в поэтической мощи двадцатых годов представляется абсурдной — жили и писали Маяковский, Есенин, Тихонов, Пастернак, многие другие. Но современникам Тынянова сомнение такое абсурдным не казалось.

Некоторый пессимизм в оценке режиссерских сил нашего кино стал, кажется, хорошим тоном. Это обидно, потому что оснований для этого немного. Больше того — думаю, что такого количества первоклассных режиссеров, как сейчас, у нас не было никогда.

Только за последнее десятилетие в наш кинематограф пришел весьма солидный отряд чрезвычайно сильных, одаренных, высокопрофессиональных режиссеров. Особенно приятно, что это случилось не на одних столичных студиях — уровень режиссуры, скажем, в Грузии или в республиках Средней Азии вырос неизмеримо, и, надеюсь, это процесс продолжающийся и необратимый. С другой стороны, картин, в полной мере отвечающих требованиям времени, все еще мало, а те, что есть, как бы теряются в потоке *бросовой продукции*.

Причин для создавшейся ситуации много, и сложность заключается в том, что причины эти весьма трудно рассматривать изолированно, все они глубоко связаны между собой.

Всякое выделение искусственно и опасно последующими преувеличениями. С этой оговоркой я попробую коснуться некоторых из них, так или иначе связанных с вопросами, затронутыми на страницах журнала.

Одну из причин можно было бы назвать так — издержки расширения производства.

Происшедший в свое время скачок в количестве производимых фильмов потребовал резкого изменения стиля работы, перестройки всего нашего кинематографического хозяйства, психологических перемен в нас самих, наконец.

Так, огромный приток новых режиссерских сил дал отличные результаты, но наряду с людьми одаренными, высокопрофессиональными (эти качества, как правило, соединяются в режиссере), пришли (и приходят) люди случайные, готовые заполнить имеющийся вакуум и обжигать любые кирпичи, лишь бы считаться постановщиком.

Начался процесс поляризации режиссуры, который не кончился и сегодня. На одной и той же студии почти одновременно создается «Начало» и «Последний день Помпеи». Полярность тут так велика, что говорить о некоем едином уровне режиссуры просто смешно. А между полюсами спокойно существуют фильмы, получившие в критике название «средних» и почему-то вызывающие наибольшее опасение той же критики, хотя средние фильмы — явление, на мой взгляд, нормальное, они были, есть и будут, и уровень их, мне кажется, потихонечку ползет вверх, тут главная проблема — в истории, то есть в сценарии, и в том, чтобы история была интересна и полезна зрителю.

Увеличение выпуска фильмов встретилось и с некоторым психологическим сопротивлением в нас самих. Признавая на словах, что кинематограф — некий кентавр искусства и промышленности, мы внутренне протестуем против второй части определения. Мы привычно делим жанры на высокие и низкие и, увы, произносим слово, скажем, «детектив» с едва заметным оттенком снисходительности. Дефект нашего киновоспитания состоит в том, что каждый способный режиссер воспитывается с установкой на шедевр, на так называемый «авторский» фильм и совершенно не собирается заниматься тем, что можно было бы назвать кинобеллетристикой. Мы почти не умеем делать увлекательных фильмов высокого класса, хотя что происходит, когда хороший режиссер берется за «низкий» жанр, видно хотя бы по «Белому солнцу пустыни».

Как соединить авторское начало, искусство самовыражения с зрелищной увлекательностью, как перекинуть мост между искусством и промышленностью не только на словах — вот одна из главных наших проблем.

Причем, речь идет не о механическом соединении — попытки такого рода предпринимались и давали удручающие результаты. Тот же детектив, снятый в так называемой «поэтической» манере — чудище особенное, жутковатое.

Вообще механическое заимствование стиля — один из опасных методов маскировки поделок разного рода. Я не говорю о подражании, в подражании большой опасности нет. Всякое яркое явление в искусстве влечет за собой волну последователей, с одной стороны, и эпигонов — с другой. Разница, я думаю, очевидна. Последователи разрабатывают достижения первооткрывателя, эпигоны уничтожают их.

«Поэтический» метод (прибегаю к этому определению критиков не потому, что оно мне нравится, просто не знаю другого), наиболее ярко и органично выразившийся в картинах Тарковского, в «Мольбе» Абуладзе, некоторых других фильмах,— достояние немногих. Между тем поветрие «поэтизации» охватило довольно-таки большое количество режиссеров, и это становится опасным. Исследование мира подменяется в таких картинах любованием предметиками, чаще всего назойливым любованием штампами собственного восприятия. Возникает «красивое» кино, то, что Г. М. Козинцев называл «пейзаж с дымкой». Красивостью залатываются дыры в сюжете, отсутствие характеров, неспособность к образному мышлению. Под «изящную» музыку или с придыханием исполненную песенку следуют бесконечные проезды, наезды, нелепые ракурсы, абсурдная крупность, рапид ни к селу ни к городу, камера гарцует и объезжает по кругу пижонскую мизансцену, одним словом, набор известен. В довершение всего вместо того, чтобы честной, старой «восьмеркой» снять решающий диалог героев, снимается,

скажем, длинный проход лошадей, хотя после Тарковского и Вайды снимать лошадей без нужды крайне рискованно.

К соображениям И. Авербаха о механическом использовании так называемого «поэтического» кино нельзя не присоединиться. Если очевидна вся пагубность прямолинейной иллюстративности, простого репродуцирования действительности на экранное пространство, то не менее вредно стремление к искусственной поэтизации жизни, ее самоцельному украшательству. А фильмы такого рода, где все снято «красиво», встречаются все чаще и чаще.

Посмотрите, как специально красивы пейзажи в картине Ю. Борецкого «Сюда прилетают лебеди» («Киргизфильм»), как долго задерживается камера на вершинах Тянь-Шаня, на серебристых переливах Иссык-Куля... Опять все те же, купающиеся в озере и в лучах предзакатного солнца лошади... Но за этими красивыми кадрами зрителю не открывается сколько-нибудь значительная мысль, «панорамы» лишь возмещают драматургическую недостаточность образов, отсутствие сюжетного и внутреннего развития.

И изобразительному ряду фильма «Каждый день после работы» режиссера К. Ершова (Киевская киностудия) не откажешь в изобретательности: от графичного кадра авторы то и дело переходят к «размытому» изображению, широко применяют «стоп-кадры», непривычные ракурсы... А в погоне за изысканной стилистикой режиссер теряет главное: суть конфликта, исследование характеров, движение идейного замысла.

О режиссуре, вероятно, нельзя говорить отдельно от остальных звеньев кинематографического производства, ибо сам по себе режиссер — только носитель замысла, не больше.

А замысел нуждается в реализации.

Как часто можно услышать от режиссера необыкновенно увлекательный рассказ о будущем фильме! А через год выходит слабый, едва дотянутый фильм, в котором все решительно не так, как было в рассказе или в режиссерском сценарии. Этому может быть две причины: режиссер недостаточно профессионален или обстоятельства оказались сильнее его. Порой одно накладывается на другое.

Под обстоятельствами же я разумею те бесконечные беды, которые мы привыкли называть производственными неурядицами и которые считаются едва ли не нормальной чертой кинопроизводства. А ведь достаточно выбить только одно звено из рук режиссера, и все начнет рассыпаться. Тотчас же между уровнем мышления режиссера и уровнем реализации появляется трещина. Дальше — больше. Трещина превращается в пропасть, куда проваливается прекрасный замысел.

Я думаю, что очень многие режиссеры не смогли по-настоящему реализовать свои возможности из-за каждодневного расползания щели между тем, что было придумано, и тем, что выходит, из-за бесконечной цепи компромиссов, на которые приходится идти по ряду причин — плохая организация, слабые ассистенты, неспособные выполнить твои задания по второму плану, «накладки» костюмеров или гримеров и так далее, до бесконечности.

Справедливо думая о повышении уровня режиссуры как основе основ в кинематографе, мы крайне редко вспоминаем о необходимости адекватного повышения уровня работы всех помощников и соратников режиссера — от оператора до директора картины. Высокий уровень художественной культуры и мастерства режиссера просто невозможен без идеальной работы остальных звеньев кинопроцесса. В особенности это касается актеров, и об этом, вероятно, следует сказать подробнее.

Дело в том, что понятия «образность» и «актер» в современном кинематографе неразделимы. Мы же, говоря об образном начале, невольно вкладываем в эти слова тот же смысл, что и пятьдесят лет назад. Образность для иных из нас измеряется великими немыми фильмами, хотя содержание этого понятия качественно изменилось.

В сущности, понятие образности стало другим, когда актер заговорил. Звук стал частью образной системы кинематографа. Актер перестал быть только пластическим материалом кинематографа.

Затем произошел сдвиг представлений в сторону переоценки диалога, и с этим не покончено и по сей день. Но издержки такого рода неизбежны. Мы вообще не поспеваем

в полной мере овладеть одним новшеством, а на пороге уже другие, промышленность здесь опережает искусство. Умер черно-белый кинематограф, а мы еще не научились управлять-ся с цветом, то есть делать то, что Эйзенштейн называл «цветовым кино». Изменилось пространство кадра, а мы до сих пор еще выбираем формат вслепую, наобум или исходя из самых утилитарных соображений. Приобретая, мы теряли, и бег времени не позволял нам остановиться и, спокойно поразмыслив, осознать значительность происшедших перемен.

Так нынешний кинематограф еще продолжает открывать для себя актера, его гигантские, еще и вполовину не изученные возможности.

Невиданная ранее подробность поведения актера на экране, скрупулезное исследование оттенков человеческих чувств, реакций, поступков, мыслей, наконец, изменили очень многое в самой природе образного начала кинематографа. Открылся путь не вширь, но вглубь.

Незаметно переменилось все — принципы строения кадра, мизансцена, монтаж. Кинематограф все больше убеждается, что просчеты в выборе актера и соответствующие недостатки в его игре не могут быть компенсированы ничем. Именно актер стал главным определяющим звеном всего остального: характер, мысли, манера мышления персонажа обусловливают и предметный мир фильма. Игра актера диктует и монтажное строение картины. Выяснилось, что монтаж не в состоянии «доиграть» сцену за актера, такие монтажные послабления (когда актер не дотягивает) мгновенно обнажают уязвимые места, образ оказывается неполным, скомканным. Ритм существования актера определяет ритм сцены, ритм монтажа. И если мы еще по привычке говорим иногда: «Прекрасный фильм, но вот актеры плохо играют», то это анахронизм, если не полный абсурд.

На мой взгляд, современное кино пришло к жизни актера на экране, как к высшей образности. Так существование Инны Чуриковой на экране в обеих картинах Панфилова создает непрерывную, напряженную образную систему, в которой простое изменение крупности становится мощным инструментом воздействия, угодного режиссеру, а крупный план — и вообще всемогущим выразителем сути, философии, смысла вещей. Этим же путем идут у нас в кинематографе Райзман, Кончаловский, некоторые другие.

Другое дело, что путь этот крайне труден. Не хватает исполнителей, тех актеров, которые были бы способны в полной мере выдержать упавшую на них ношу. Известно, что поиски актера на хорошую роль серьезным режиссером всегда проходят мучительно. И не от того, что выбор велик, наоборот. Не случайно, что у хороших режиссеров занят приблизительно один и тот же, довольно узкий круг артистов. Уверяю вас, что это происходит отнюдь не по причине пресловутого дурного характера режиссеров.

Кинематограф — не студия, не театр, где режиссер воспитывает своего актера. Личность артиста, пришедшего сниматься, уже сформирована, режиссер принимает ее такой, как она есть, и может только отбирать необходимые изображаемому персонажу черты, как бы помогая артисту из уже имеющихся кубиков складывать новое здание. Возможности перевоплощения в кино ограничены. И хотя воплощая замысел и волю режиссера, актер меняется от фильма к фильму и у разных режиссеров играет по-разному, есть конечная точка пересечения возможностей роли и личностных качеств актера. За этой точкой начинаются повторения, актер навязывает новому фильму свою, уже известную интонацию. И тогда глохнут самые лучшие устремления режиссера. Глубинное исследование характера подменяется иллюстрацией к характеру. Раскрытие сюжета, анализ столкновения и взаимодействия личностей подменяется изложением фабулы. Все мастерство режиссера уходит на то, чтобы склеить полученные картинки. Открытия нет.

Без актера-личности, с огромным диапазоном возможностей, опыта и наблюдений, высокопрофессионально владеющего своим богатством, без подлинного разнообразия и яркости исполнителей и исполнительниц мы не уйдем

далеко. Такие артисты, конечно, есть, но их мало. Для того качественного скачка, о котором мы мечтаем, их должно быть во много раз больше.

В заключение этих беглых своих соображений я опять вернусь к статье Тынянова, с которой начал. Временное отступление поэзии он объяснял победой прозы, отвоевавшей себе читателя. Нечто подобное произошло у нас на линии кино — телевидение.

Кинематограф, как это ни грустно, перестал быть основным властителем дум.

Отношения с телевидением — это отдельная тема. Но пока кино уступило.

Пугаться тут нечего. Каждый вид искусства знает свои приливы и отливы. Нынешний отлив — не первый и не последний. Важно, чтобы он пошел на пользу. Накопление сил, несомненно, происходит, силы есть, а это самое главное. Кроме того, полезно помнить, что прилив начинается незаметно.

Развивая свою мысль о том, что сегодня «актер стал главным определяющим звеном» в фильме, И. Авербах отмечает, что исполнителей, которые «были бы способны в полной мере выдержать упавшую на них ношу», не хватает, что в силу этого часто не получают реализации лучшие намерения режиссера.

С. Герасимов, также рассматривая в начале своего выступления вопрос о взаимодействии актера и режиссера, предъявляет претензии прежде всего к режиссуре, которая не открывает перед актером возможностей глубокого проникновения в многообразный мир жизни. Мешает приблизительность знаний, поверхностность наблюдений. А сила подлинной режиссуры, утверждает С. Герасимов, заключается в кровной, выстраданной связи с действительностью.

С. Герасимов

По своим последним наблюдениям я бы определил положение так: действительно, все начинается с режиссуры, но частенько режиссер умирает в актере. Происходит это потому, что режиссер не умеет организовать сценарный материал так, чтобы актеру открылась жизнь со всеми ее перипетиями, сложностями, неожиданностями, взлетами и паденнями, горестями и радостями. Чтобы актер свободно вошел в мир своего героя, а не протискивался в узкие щели житейского правдоподобия.

Актер при любом даровании не может создать нечто значительное на холостом ходу общих мест. И чисто техническими ресурсами ремесленной режиссуры здесь не обойтись — нужна живая связь писателя, режиссера, а затем и актера с окружающим миром.

Недавно мне пришлось прочитать рассказ одного известного и любимого мною писателя. Рассказ этот меня огорчил: я вдруг почувствовал увядание таланта. Круг авторских впечатлений, наблюдений, интересов оказался необыкновенно сужен. Есть мастерство, есть техника, но нет высокой литературы, корни которой всегда уходят в глубь жизненных явлений. Вместо этого все признаки традиционной беллетристики, рождающейся не на поле боя, не «в волнах моря житейского», а в тиши благоустроенных кабинетов, при мягком свете зеленой лампы.

Подобная опасность подстерегает и кинематограф, если катализатором, раздражителем в творчестве для режиссера не служит живой реальный мир, если с этим миром он не связан тесными кровными узами.

Сколько делалось у нас картин о деревне, однако на каждом совещании обязательно заходила речь о том, что нет фильмов, посвященных нашему селу. Картины были настолько однотипны, стандартны, имели такое приблизительное отношение к действительности, что никто их и не запомнил.

Но вот пришел в кинематограф Василий Шукшин, и с ним на экран вошла реальная жизнь села. Его фильмы не забудешь, потому что жизнь деревни он знает не понаслышке, это его биография, это прожито и пережито, это в ы с т р а д а н о.

Возьмите хотя бы начальные сцены фильма «Печки-лавочки», где героя провожают на юг,— с какой они сделаны широтой, с каким тонким пониманием современного деревенского человека! Кто-то может сказать: зачем опять застолье? Здесь надо разобраться.

Для того ли это застолье, чтобы продемонстрировать уровень деревенской жизни или чтобы раскрыть душу народную, раскрыть ее своеобразие, парадоксальность тесно переплетающихся с внешним миром человеческих интересов? После этого Шукшин выступил с фильмом «Калина красная». Произведение это получилось настолько крупным и значительным для всего советского кинематографа, что требует глубокого специального разбора. Все, что было заявлено Шукшиным в предшествующих работах, там раскрылось с наибольшей полнотой и зрелостью.

Доподлинное знание и влюбленность в свой предмет — без этого нет режиссуры. Нет влюбленности в жизнь — не берись за это серьезное дело!

Меня глубоко заинтересовала и принесла большое удовлетворение работа, которую проделала Т. Лиознова в своей многосерийной ленте «Семнадцать мгновений весны». Должен признаться, когда я садился к телевизору, то испытывал немалую тревогу, так как не был убежден в том, что данное литературное произведение в своей экранизации гарантирует безупречный уровень глубины, художественного вкуса и т. д. Настораживала и многосерийность. Но в фильме я увидел тщательное отношение к материалу, продуманную, любовную работу с актером, что и обеспечивало успех картине. Думаю, что и образ Штирлица — это вершина, которой В. Тихонов еще не достигал. Фильм сделан сурово и строго, в нем нет внешних признаков «поэтического кинематографа», но есть поэзия человеческих судеб.

Такие же черты художественной зрелости обнаруживает и грузинский фильм «Тепло твоих рук»— там присутствует душа его создателей — автора, режиссеров и прекрасной актрисы Софико Чиаурели. А без души настоящего фильма не сделать, ибо кинематограф — это глубоко лирическое искусство.

Сейчас в моде освобождение фильма от сюжета. Иной раз режиссеры идут еще дальше, освобождаясь не только от сюжетного начала, но от четко обозначенной темы. Не одушевленный находками, такой кинематограф приносит только потери. Начинается подобный фильм, разумеется, не с работы режиссера с актером, хотя бы потому, что налицо отсутствие роли. Актеру нечего играть, и тогда, чтобы восполнить пустоты, режиссер прибегает к расхожим виньеткам. Но что толку во всех этих отвлеченных украшениях, если нет связной драматургии фильма, если фильм н и ч е г о не говорит человеку о человеке!

Кинематограф делается упорством автора, упорством режиссера, твердо знающего, ч т о он хочет сказать и почему. Твой замысел могут не принять, ты можешь быть еще на пути раскритикован, но ты знал — ты так хотел. Но вот когда работу режиссера собираются оценивать по пушкинской формуле — по задачам, им самим себе поставленным,— а задач, поставленных автором, как выясняется, как раз и нет, тогда в самую пору судить именно за это.

Профессия режиссера предполагает определенный уровень упрямства. Но оправдать это упрямство может только размер и своеобразие всего художественного замысла.

В качестве примера приведу одну картину, увиденную мною в Болгарии (у нас она демонстрировалась на Неделе болгарских фильмов). Картина называется «Перепись зайцев», поставил ее молодой режиссер Эдуард Захариев. Было бы чрезвычайно полезно обсудить этот фильм не с точки зрения частной удачи режиссера, а с других позиций — с позиций интереснейших возможностей кинематографического поиска.

Казалось бы, материал фильма — это повод для фельетона или эстрадного скетча, где сам жанр диктует целый набор уже давно известных специфических приемов, имеющих целью посмешить зрителя. В фильме речь идет о нелепейшей затее — переписи зайцев. Сама идея несет в себе изрядный заряд иронии, ехидства, сама по себе только так и читается. Как бы поступил иной режиссер на месте Захариева, приступая к такой теме? Вероятно, собрал бы все ведомые ему трюки и так расставил бы акценты, чтобы каждая сцена фильма стала предметом непрерывного смеха в зале. А Захариев сделал совершенно наоборот. Его картина —

это прежде всего история характера в условиях как бы совершенно реальной среды.

У героя глубокая вера в святость того «мероприятия», которое им осуществляется. С первого кадра он необыкновенно серьезно и увлеченно рассказывает, какое это великое дело пересчитать зайцев, как это важно, как это нужно. Он вовлекает в операцию множество здравых людей. Он до такой степени убежден, что делает правое дело, необходимое человечеству, что люди доверчивые и расположенные к труду говорят:

— Ну что ж, давайте попробуем.

Картина сделана как хроника. Нет ни одного нарочито комического кадра, а в зале — беспрерывный смех.

Вот вам пример режиссуры, которая с помощью актера открывает внутри темы все принципиально заново.

Нет границ кинематографическому зрению, образности, языку. Все может быть использовано, все годится в дело — и приемы, вызванные к жизни поэтическим кино, и приемы, наработанные прозаическим кинематографом. И нередко они все прекрасно сосуществуют, что мы не раз и видели в лучших произведениях мирового кинематографа, куда, естественно, включается и наш советский кинематограф. Образ, художественный прием живет, дышит только тогда, когда за ним — идея, выстраданная, рожденная опытом жизни.

Мы часто и горестно повторяем, что достигли вершин в области «серого» кинематографа, что здесь у нас дело обстоит «очень хорошо», так как уровень определился. Но в последнее время мне приходилось смотреть многие фильмы в разных районах земли, и у меня совсем не создается впечатления, что кругом благоденствие и великие завоевания в области мастерства, я уж не говорю о тематике. Конечно, нас это утешать не может. Перед нами иные цели, иные масштабы в отношениях человека с окружающим миром, да и многие практические дела, которые несут с собой серьезные проблемы. И это повышает ответственность, определяет критерии. Для уныния повода как будто нет. Однако несомненно: наши требования должны быть иными, совсем иными, чем те, какими довольствуется средний режиссер ремесленного типа, работающий в буржуазном кинематографе.

Равнодушие противопоказано режиссерской профессии. И хотя это профессия труднейшая, связанная с неизбежной системой компромиссов, потому что в нашем коллективном деле каждый не только что-то вносит, но и что-то уносит: оператор теряет в своем изобразительном решении, так как нет соответствующей пленки, актеры не могут тонко сыграть из-за того, что оператор буквально расплавил их светом, звукооператор должен отказываться от синхронной съемки из-за несовершенства съемочных камер и т. д. и т. п., профессия наша, тем не менее, необыкновенно привлекательна. Она способна дарить величайшие минуты счастья. Но только при одном условии — влюбленности в свой предмет, умении заразить этой любовью других.

Подлинная режиссура, конечно, в первую очередь опирается на глубокое исследование и наблюдение жизни. Талант не обогащается, мельчает, чахнет, если он не вскормлен естественными жизненными соками, а поддерживается искусственным питанием приблизительных и поверхностных впечатлений. Но есть и другая необходимая предпосылка режиссерского творчества, и не предпосылка даже, но неотъемлемое его качество — профессионализм. Отсутствие настоящего профессионализма иногда (бывает и такое!) может не помешать снять киноленту, но никогда не позволит создать произведение киноискусства.

В какой мере отвечает профессиональным требованиям нынешняя кинорежиссура, не происходит ли в некоторой степени девальвация профессии — эти вопросы также оказались в центре внимания «круглого стола».

С. Юткевич

Прежде всего, мне кажется, надо отбросить некоторые штампы, которыми мы пользуемся при определении нашей профессии.

У нас бытует терминология: режиссер-ремесленник, причем слово «ремесленник» обычно употребляется в нашей прессе только как

бранное. Я стал над этим задумываться, и мне показалось, что в хорошем, большом понимании слова «ремесло» заложено нечто важное и, на мой взгляд, даже утерянное. Я не вижу смысла в противопоставлении так называемого «свободного творчества» и ремесла. Было бы хорошо, если бы мы владели ремеслом, которое обязательно для нашей профессии, Ремесленник сегодня в моем понимании — может быть, и дискуссионном — это у м е л е ц, человек, который умеет в своей области работать точно и хорошо.

Меня очень смущает также определение целого ряда наших картин — серые, тусклые. Я не всегда понимаю, что значат эти слова: «серость», «тусклость». Не мешает ли нам постоянное повторение этих слов анализировать степень профессиональной умелости? Ведь не всем дано быть художниками, которые могут и «пренебречь» законами профессии и ремесла. Любитель и дилетант — тоже, с моей точки зрения, термины не бранные. Любитель работает на уровне своей как бы второй профессии. Бывают очень просвещенные и талантливые дилетанты. Значит, собственно, дело не в терминах. Дело в том, что исчезает само понимание режиссуры как профессии. Сейчас в моде определение «авторский фильм», и вот молодые (а иногда и старые) постановщики сами сочиняют сценарии (обычно очень слабые и непрофессиональные), другие же ограничиваются переложением на экран чужих сценариев, не соблюдая даже элементарных правил ремесла и в то же время объявляя себя «авторами» фильма.

С этой точки зрения можно считать, например, что гениальный музыкант и исполнитель Святослав Рихтер — только «ремесленник», ибо он не является автором произведений, которые он исполняет. Однако он трактует их с таким талантом и блеском, что он абсолютно уравнен в наших глазах с композитором, который создал произведение. И в то же время мы знаем, что Святослав Рихтер тратит по семь-восемь часов в сутки, чтобы тренировать свое мастерство, начиная с гамм — до совершенных произведений, с которыми он выступает в концертах.

У меня возникает ощущение, что часто огромное богатство режиссерской палитры в кинематографе нами не используется. На этой палитре сейчас ограниченное количество красок, в то время как их — множество!

Как я уже говорил, понятие «авторское кино» иногда служит прикрытием режиссерской неумелости.

То, что режиссер должен являться обязательно и автором сценария, мне также кажется неправильным.

Правда, сегодня мы видим такого автора в лице Василия Шукшина, который является и режиссером, и интереснейшим автором сценариев, и актером, превосходно играющим! Но это уже специфичность таланта, и это не каждому дано. Мне кажется также, что иногда профессиональное неумение прикрывается неверно истолкованным понятием «поэтический кинематограф». Под этим термином подразумеваются чисто внешние признаки: манипуляции камерой, монтажные фокусы, невнятность повествования, кокетничание чисто внешними штампованными приемами.

Эта ложно понятая поэтичность часто прикрывает отсутствие того самого главного, что отличало и должно отличать всякую режиссуру, а советского кино особенно. Всегдашней силой нашего советского кинематографа было обязательно революционное, новаторское содержание картин, с обязательными поисками новой формы. Обязательными, но органически вытекающими из основной идеи фильма.

Я не за то, чтобы режиссер ограничивал себя каким-либо одним жанром. Наоборот, мне кажется, что режиссер должен уметь работать в самых различных жанрах, и я не вижу преступления в том, что тот или другой режиссер сегодня работает над комедией, а завтра — над историко-революционным фильмом.

Тем более что сегодня и само понятие жанра чрезвычайно изменилось и находится в постоянном движении. Обязательным мне кажется, чтобы после выбора того, о чем хочет рассказать режиссер, непременно последовал бы сознательный выбор эстетических средств, которыми он собирается пользоваться.

К сожалению, во многих работах нашего советского кинематографа я никак не могу разглядеть какой-либо эстетической позиции режиссера, не пойму, во что он верует, что он любит и что ненавидит в искусстве? А ведь это отчетливо проступает в ткани каждого настоящего кинематографического произведения.

В этом не обязан и отнюдь не всегда должен разбираться зритель, он будет прежде всего следить за тем, о чем рассказывает фильм. Но искусство движется вперед борьбой, диалектикой эстетических взглядов, и в лучших произведениях мы видим защиту тем или иным художником его эстетического кредо.

Вот это «во что я верю», которое выражается не только в том, о ч е м рассказывает художник, но и в том, к а к он это рассказывает, отсутствует в фильмах, которые мы окрестили «серыми».

А ведь кредо режиссера проявляется во всем, начиная с выбора сценария, с выбора соратника по первоначальной стадии фильма, с драматургии, с выбора стилистики. И, конечно, в каждом элементе режиссерского мастерства проявляется очень точно и ответственно вкус режиссера.

Вкус, эстетический такт, эстетическая полемика с тем, что делают рядом друзья или враги режиссера — все это ему совершенно необходимо.

Я могу совершенно открыто признаться, что некоторые мои фильмы, вне зависимости от их результативности, возникали из желания творчески поспорить с произведениями, эстетически мне не близкими.

Я очень ценю режиссера Хейфица, моего друга по многолетней работе на «Ленфильме», но мне лично не был близок его фильм «В городе С.» по рассказу Чехова «Ионыч».

Мне показалось, что, сделав такой превосходный фильм, как «Дама с собачкой», он для следующей своей работы выбрал неточную, неорганичную для Чехова эстетическую стилистику. Натуралистический, тяжеловатый способ повествования мне показался неверным по отношению не только к Чехову, но и вообще к той тематике, которая в то время занимала и меня, то есть к так называемым фильмам на историческом материале. Мне казалось, что в этих фильмах существует перегрузка приметами эпохи, понимаемой как некая выставка старинной мебели, пышных декораций, что вообще не свойственно современному пониманию истории.

Очевидно, здесь кроется причина того, что мне захотелось картиной «Сюжет для небольшого рассказа», которую я в то время задумывал, открыто поспорить с эстетическими позициями своих друзей. Удалось мне это или не удалось — это вопрос другой, но, вероятно, невооруженным глазом видно, что по режиссуре мой фильм противоположен тому, что часто делается в области экранизации литературных произведений.

Возможны еще тысячи других способов раскрытия того или иного произведения или той или иной экранизации, но когда вы не видите н и о д н о г о с п о с о б а, то это становится огорчительным. Особенно тогда, когда инерция штампов господствует в раскрытии драгоценной для нас отрасли нашей тематики — в историко-революционных фильмах. Ведь именно отсутствие какой-либо эстетической мысли у режиссеров привело к тому, что мы ничем не смогли достойно отметить на экране такую дату, как 100-летие со дня рождения В. И. Ленина. В частности, мы не ощутили адекватного воплощения новаторской драматургии Погодина в фильме «Кремлевские куранты». Здесь огорчало равнодушие художника, который даже не задумался над тем, как двинуть вперед ленинскую тему и что такое сегодня новый взгляд на этот важнейший раздел советского киноискусства.

Я хочу сказать, что отсутствие требовательности по отношению к самому себе как художнику должно являться предметом нашей особой тревоги. Ведь самое легкое сегодня объяснять причины наших неудач, исходя только из того, что нам трудно бывает пробить тот или иной сценарий, или из-за отставания технической базы, отсутствия пленки или несложившихся взаимоотношений на студии между руководством и режиссером и т. д. Словом, найдется огромное количество причин, на которые можно сослаться при опреде-

лении того, почему нам трудно бывает работать. Но может быть, стоит начать преобразование нашей профессии с самих себя?

К нам приходят кинематографические кадры и извне. Не только ВГИК служит источником пополнения нашей режиссуры. Но и курсы на «Мосфильме» и Высшие режиссерские курсы, из слушателей которых вышли превосходные режиссеры.

Я думаю, что это правильный путь. Я не против того, что меняют профессию и внутри кинематографа, хотя я абсолютно уверен, что, например, операторская профессия не обязательно служит ступенью для перехода в режиссуру. Это видно и на примере мирового кинематографа. Даже такие выдающиеся операторы, как Шюфтан, Рудольф Матэ, Карл Фрейнд, сменив профессию, не стали превосходными режиссерами.

Над этим стоит задуматься. Я полагаю, что переоценка чисто внешних зрительских свойств кинематографа приводит к тому, что многие блестящие операторы, сменившие съемочную камеру на режиссерское кресло, не добились совершенства.

Таким образом, мое затянувшееся выступление — это размышление вслух, и прежде всего критическое размышление по поводу собственной профессии, и призыв к тому, чтобы коллективно начать думать над действительно серьезными проблемами кинорежиссуры.

С. Юткевич затронул очень важный вопрос — профессионального мастерства режиссуры. Встревоженный тем, что понятие режиссерской профессии в последнее время как бы утрачивает свое значение, С. Юткевич одну из причин этого видит в профессиональной неумелости, в отсутствии во многих фильмах эстетической позиции автора.

Той же проблемы, хотя и с другой стороны, с несколько другой точки зрения, касается в своем выступлении и Ю. Райзман.

Ю. Райзман

Все чаще и чаще раздается вопрос: почему у нас столько серых картин? Для меня вопрос этот в общем-то риторический. Ведь всем ясно: чем проще, элементарнее сценарий, тем легче его путь к экрану. А на таких сценариях подлинной режиссуры быть не может. Режиссер получше «оживит» эту схему, режиссер похуже ее проиллюстрирует.

И сложилась удобная привычка все сваливать на драматургию. Но уровень нашей режиссуры тревожит меня не меньше.

Недавно мне с группой режиссеров пришлось подряд посмотреть несколько зарубежных фильмов — лучших из массового потока западной кинопродукции. Мы видели картины высокого класса. Думаю, что к тому, как они поставлены, следует внимательно присмотреться. Для примера хотелось бы взять некоторые сцены из картины «Последний киносеанс» и поговорить о том, как они режиссерски решены. Пусть мой выбор не покажется странным, поскольку у нас иная нравственная проблематика, иная эстетика. Меня в данном случае интересует прежде всего режиссура как таковая.

В сценарии, наверное, было кратко записано: происходит сближение героев. Но снято оно в фильме отнюдь не кратко, а с множеством точных и тонких психологических подробностей, которые поднимают эти «рискованные» и в этом смысле трудные эпизоды до высокого драматизма.

Юноша, почти мальчик приходит к немолодой женщине. И возникает момент их первой близости. Мастерство режиссера позволяет так выстроить эпизод, что из этой сцены извлекается максимум для характеристики героев.

И сделана эта интимная сцена, я бы сказал, даже целомудренно.

Как просто можно было снять этот эпизод, прибегнув к привычному затемнению. Не показывая лиц героев, их взглядов. Но тогда бы мы не поняли ни этих людей, ни финала картины. «За кадром» остались бы те трудные чувства, которые они испытывают. Но ведь именно для раскрытия этих трудных чувств и была так необходима эта сцена!

Режиссеру нужно было не просто показать, что произошло, показать еще одно событие в сюжетной цепи фильма. Ему важно было как

бы изнутри увидеть героев, понять и раскрыть душевные движения людей.

И так же психологически точно сделана последняя сцена, когда юноша после разрыва снова возвращается к этой женщине. У нее сначала взрыв негодования, нежелание его видеть. А потом он берет ее руку, и она постепенно успокаивается. Эта длинная молчаливая сцена — без единого слова. Хотя мы видим, что женщина несколько раз пытается что-то сказать, но не говорит. Мы же следим за каждым движением ее лица, выражением ее глаз.

Конечно, для того, чтобы эпизод этот прозвучал столь сильно, надо иметь очень хороших актеров. Но ведь сначала нужно было, чтобы р е ж и с с е р у в и д е л эту сцену, представил ее в мельчайших подробностях и поставил бы перед актерами эти задачи — иначе актеры ничего сделать не смогли бы.

Между тем мы часто предаем забвению возможность снять подробнейшим образом целый эпизод без слов. У нас слишком часто вся нагрузка ложится на текст. А как иногда важны как раз не слова, а молчаливое переживание, взгляд, передающий рождение мысли, чувства...

От режиссера прежде всего зависит, чтобы зритель ощутил на экране жизнь во всех ее многосложных проявлениях.

Недавно мы стали свидетелями такой жизни, захватившей миллионы зрителей. Я говорю о «Калине красной» В. Шукшина. Бесспорно, Шукшин — писатель, актер, режиссер — явление беспрецедентное. Но как-то получается, что в разговорах, в статьях о «Калине красной» все сводится к образу Егора Прокудина. Актер Шукшин как бы заставляет забыть и автора и режиссера. И его роль действительно сыграна поразительно. Даже не сыграна, а истинно прожита. Меня особенно трогают те сцены, где он не говорит, не общается, а молчит. Чувствуется весь ход мысли героя, его переживания. Но об этом уже столько написано...

Однако для меня и режиссер Шукшин в этой картине присутствует непрерывно. Ничего не упущено им из поля зрения. Поразительна достоверность поведения людей в обстоятельствах, на первый взгляд, не очень обычных. Все оправдывается их характерами, и более того — прожитой жизнью, которую нам дано почувствовать. Нигде не оступается режиссер в показе атмосферы, быта, в котором, как и всегда у Шукшина, естественно сосуществуют современное городское и исконно деревенское.

Актеры И. Рыжов (отец), М. Скворцова (мать), А. Ванин (Петр), М. Виноградова (Зоя) отобраны безошибочно. Пусть фильму с его естественным течением событий не подходит привычный термин «актерский ансамбль», я хочу его употребить и с самыми лестными прилагательными. (Тут самое время оговориться, что в сценах «малины» и «кутежа» у меня есть счет именно к режиссеру Шукшину. Это ниже уровня всей картины. Это какие-то вставные номера.)

Из самого фильма мне трудно выделить одну какую-то сцену. Весь фильм прожит на одном дыхании. И все же мне особенно запомнился первый разговор Любы с Егором — как он врет и как она его слушает. Актриса Л. Федосеева так естественна, так искренна, что сама по себе необычная ситуация не вызывает никакого недоумения.

Егор нервничает, врет, взрывается, а она слушает. Только в глазах, да иногда в сдерживаемой улыбке, горькой и жалостливой, чувствуется ее некоторая растерянность. А потом она мягко высмеивает все эти небылицы — ведь Люба, оказывается, знала истинную биографию Егора.

Шукшин — художник взрывчатого темперамента, но в показе отношений Егора и Любы режиссер очень сдержан. Он оберегает их чувства от бурных внешних проявлений любви.

Однако мы ощущаем силу их страсти, их тяготения друг к другу.

Л. Федосеева — постоянная партнерша Шукшина. Их, конечно, связывает огромное взаимопонимание, и все же поведение Любы определено режиссерским видением: ее мягкость и решительность, ироническое, иногда даже матерински снисходительное отношение к Его-

ру, серьезность ее чувства и ее намерений. Сыграно это Л. Федосеевой прекрасно.

Или возьмите сцену встречи Егора с родителями Любы. Стремительное наступление Егора на стариков, их растерянность — все это прекрасно решено не только авторски, актерски, но и режиссерски.

Бесспорно, у нас есть режиссеры большего профессионального блеска, чем В. Шукшин. Но за последнее время я не видел режиссуры, где присутствовала бы такая сила постижения человеческой души, такая правда жизни.

Запомнилась мне еще одна, хотя куда более скромная режиссерская работа — фильм «Здравствуй и прощай» В. Мельникова. В этой картине меня захватило своей искренностью и выразительностью исполнение главной роли актрисой Людмилой Зайцевой. Ее существование на экране так разнообразно, так интересно!

Я прочитываю биографию этой женщины, понимаю ее. За детализацией образа, тонкостью и точностью красок я вижу не только бесспорную актерскую одаренность, но и руку режиссера.

Значит не следует делать выводов, что у нас мало талантливой режиссуры. Она есть. Но, к сожалению, мы не часто можем похвалиться значительными произведениями. Талант, мастерство, актерские открытия проявляются, как правило, в последнее время в фильмах приятных, любопытных, но в общем-то далеких от тех серьезных проблем, в решении которых должна быть столь заинтересована наша кинематография.

Это утверждение Ю. Райзмана, как мы уже отмечали, имеет под собой реальную почву, и оно должно всерьез заставить задуматься тех, кто находится в активе нашей кинорежиссуры. Ю. Райзман, по-видимому, глубоко прав и в другом: высказывая тревогу по поводу появления большого числа картин, «далеких от тех серьезных проблем, в решении которых должна быть так заинтересована наша кинематография», нельзя не заметить ряда бесспорных завоеваний в области, вероятно, самой трудной, но и самой увлекательной — исследования человека.

Г. Пиесис

Меня очень радует, что за последнее время появился ряд картин, которые очень внимательны к человеческой личности, стремятся выявить ее богатые возможности, раскрыть целостность человеческой натуры, найти гармонию человеческого духа. В этом смысле я высоко ставлю фильм Ходжакули Нарлиева «Невестка», картины Василия Шукшина, Толомуша Океева. Фильмы последнего мне, пожалуй, особенно близки. Океев не только последовательно несет свою внутреннюю тему, тему глубоко гуманистическую, он воплощает ее на экране с подлинным гражданским темпераментом, с полной художественной отдачей. Этот режиссер не боится острых драматических коллизий, в которых характер может раскрываться в крайних проявлениях — высоте или низости.

Его фильмы глубоко конфликтны, столкновения носят не случайный характер: выражая сущность социальных и нравственных процессов, они затрагивают важные проблемы, так или иначе находящиеся в центре внимания общества. Океев — режиссер, который стремится к философскому осмыслению действительности, и при этом движение мысли у него всегда находит чисто кинематографическое выражение.

Я человек северный, но режиссерская эмоциональность Океева мне очень импонирует, ибо я считаю, что никакие, самые мудрые рационалистические построения не затронут зрителя, если они не пройдут через его сердце.

Но при том, что фильмы Океева, захватывая режиссерской страстью, кажутся сделанными на одном дыхании, они отмечены тщательностью профессионального мастерства. В кадре нет ничего лишнего, случайного, непродуманного, не отвечающего общему замыслу, образному решению картины. Изобразительная фактура фильма у Океева всегда удивительно емкая, выразительная. И эстетика картины меняется в зависимости от ее темы, содержания: одна — в «Небе нашего детства», другая — в «Поклонись огню», третья — в «Лютом».

У нас иногда чураются слова «киноспецифика». В среде латышских писателей оно стало просто нарицательным, его произносят с иронической улыбкой. А нам, режиссерам, приходится потом иметь дело с последствиями такой недооценки, такого недоверия к специфическим особенностям киноискусства: сценарии, которые попадают в наши руки, написаны, как правило, без всякого учета экранного действия, законов киновосприятия.

Но это — претензии к литераторам. Однако и самим себе нередко надо адресовать сходные упреки. Разве не пренебрегает режиссер элементарными правилами своей профессии, когда не думает о том, как выстроить фильм ритмически, точно расставить нужные акценты? Разве не унизительно для режиссера, когда картину за него монтирует другой?

Скверные монтажные переходы, неотделанность, незавершенность сцены, отсутствие полифонии в развитии характеров — эти и другие чисто профессиональные огрехи сплошь и рядом встречаются в наших фильмах. Редко замечаешь то мастерство в частном, которое только и ведет к гармоническому целому.

Недавно я перечитывал «Пространство трагедии» Г. Козинцева. Посмотрите, с какой дотошной придирчивостью относился он ко всем компонентам фильма, даже к так называемым «мелочам»! Как важны были для него все детали обстановки, фактура материала... Как подробно обсуждались с художником Вирсаладзе эскизы костюмов, с композитором Шостаковичем — музыка будущего фильма. И во всем чувствуется не поверхностный, с налета, взгляд, а доскональное знание предмета. Если хотите, это и есть пример самого высокого профессионализма, к которому мы должны стремиться.

В нашем деле нет вещей, «не имеющих значения», которыми можно пренебречь. Скажем, с примерки костюма может иной раз начаться интерпретация образа, те или иные детали одежды могут помочь решению характера. В моем фильме «Вей, ветерок!» одна из героинь — Зане — «нагружена» металлом: на ней 18—20 килограммов металлических украшений. В сцене у омута она срывает их и бросает с обрыва — как бы сбрасывает с себя оковы несчастливой любви. То физическое облегчение, которое испытывала при этом актриса, помогало ей обрести соответствующее внутреннее состояние.

Сошлюсь еще раз на опыт своего фильма «Вей, ветерок!» — на содружество с композитором И. Калнынем. Как правило, композитор пишет музыку к уже готовому фильму, пишет, как принято говорить, «на метраж», что, конечно, затрудняет его творчество, часто не позволяет органично соединить в общем музыкальном решении отдельные темы.

Я построил нашу работу иначе: она шла параллельно с работой над режиссерским сценарием. Таким образом, И. Калнынь мог добиться законченного развития каждой темы, связанной с тем или иным экранным образом, а потом ему уже было легче найти общую, «кольцевую» музыкальную композицию.

Думаю, что в разговоре о вопросах режиссуры не случайно такое большое место заняла проблема образности экранного искусства. Это, конечно же, одна из самых существенных проблем. И если в последнее время столь часто заходит речь о так называемых «серых фильмах», то, на мой взгляд, прежде всего по причине полного отсутствия в подобных картинах образного мышления, образных решений. Иллюстративные натуралистические картинки жизни не могут вызвать ответной эмоциональной реакции зрителя.

Хочу заметить еще вот что: у нас иногда создается культ какого-то одного жанра, какой-то одной стилистики, что существенно обедняет художественную палитру экрана. Создается подчас впечатление, будто демонстрируется одна и та же бесконечная лента. Между тем, возможности нашего кинематографа куда шире, и в этом смысле, мне кажется, Бакинский кинофестиваль был принципиально интересен: здесь нашли место фильмы разных жанров и направлений.

Кинорежиссура — профессия особая, она требует влюбленности, даже некоторого фанатизма. И меня бесконечно беспокоит извест-

ная ее девальвация. Приходят люди из театра, из других кинематографических специальностей, например, из операторского цеха,— и теряется значимость профессии, появляется дилетантизм.

Режиссер-художник, режиссер-профессионал быстро находит себе единомышленников, вовлекая в дело каждого, сообщая им свою увлеченность. В такой группе обычно устанавливается хороший микроклимат, особенно если в режиссере берет верх демократическое начало. Во всяком случае, я за демократическую атмосферу, а не за режиссерский деспотизм.

Прежде чем прийти в художественное, игровое кино, мне пришлось работать в документалистике, в научно-популярном кинематографе. Убежден, что это прекрасная, имеющая свои преимущества школа для режиссера. И меня, честно говоря, удивляет существующая в нашем кино кастовость, отъединенность людей, работающих на разных кинематографических участках. Думается, на пользу пошло бы сближение разных видов киноискусства. Документальное кино — это не только обогащение жизненным материалом, это и приобретение важных навыков, таких, как построение эпизода, завершенность кадра и т. д.

Если говорить о том, что больше всего волнует меня в нашей режиссуре, то я отвечу одним словом: всеядность. Сегодня он ставит фильм о целинниках, завтра — о людях, живших в древнем мире, послезавтра вознесется в космические дали, а затем будет снимать картину о браконьерах. Поверьте, это не широта взгляда, это самая обыкновенная поверхностность, которая еще никогда не приводила к добрым результатам, во всяком случае, художественным. Я думаю, что режиссер должен разрабатывать какую-то свою авторскую тему, должен нести зрителю сумму своих идей и мыслей.

Что такое режиссура и кто такой режиссер — исполнитель, осуществитель замысла или подлинный автор картины? На что затрачивает свои усилия художник — на фиксацию реального мира или на создание образа действительности? Что такое — «авторский фильм» и в какой мере эта тенденция получила распространение в нынешнем кинематографе? Все эти вопросы так или иначе возникали по ходу дискуссии, и в ответах на них порой раскрывались позиции прямо противоположные. Если, скажем, И. Авербах «дефект нашего киновоспитания» видит в том, «что каждый способный режиссер воспитывается с установкой на шедевр, на так называемый «авторский» фильм», то П. Арсенов, напротив, почитает авторство вернейшим залогом плодотворного развития режиссуры.

П. Арсенов

Когда мы, студенты-первокурсники ВГИКа, еще только начинали постигать азы режиссерской профессии, наш руководитель Г. Л. Рошаль сообщил нам истину, которая тогда и поразила нас и, честно говоря, несколько охладила. В теперешнем кинематографе, сказал он, технические средства находятся на таком уровне, что снять фильм может практически любой. Дайте только хороший сценарий, умелого оператора, актеров дайте способных — и получится фильм. Только вот может ли человек, его поставивший, называться режиссером — это еще вопрос.

Сегодня это заявление нашего педагога и великолепного мастера кино не кажется мне таким парадоксальным, как когда-то. Действительно, множество фильмов выходит на экран, иные обладают даже определенными достоинствами — а режиссера во многих из этих картин нет. Есть человек, который развел мизансцены.

Потому что, по моему глубокому убеждению, функции режиссера вовсе не в том, чтобы отыскать, а потом и пересказать при помощи кино некую житейскую историю. Лишь тот, кто приносит с собою в кинематограф свой мир мыслей, волнений, образов, вправе считать, что режиссура — его призвание.

Вопрос об авторстве в кинематографе — давний и болезненный вопрос. Действительно, кто автор фильма — сценарист? режиссер? актер?

Сколько бы мы ни спорили о проблеме «авторства»— режиссура без авторского начала,

на мой взгляд, существовать не может. Я не посягаю на права сценаристов — настаиваю лишь на том, что режиссер это не просто «воплотитель» литературного сценария, «переводчик» его на язык кино. Режиссер и сценарист должны составить как бы две ипостаси одного «я»— иначе произведение искусства не сможет возникнуть. Необходимо свое, сугубо индивидуальное видение — результат глубоко личного отношения к миру. Личностный фактор чрезвычайно много значит в режиссуре — хотя именно в нашем искусстве, в кинематографе, он постоянно приходит в конфликт с коллективностью творчества. Кинорежиссура — вид творчества сравнительно молодой, мы еще не успели преодолеть некую кустарность творческого процесса, все у нас невыразимо громоздко, требует титанических организационных усилий — насколько проще все, скажем, в живописи, где художник сам себе и автор, и режиссер, и воплотитель идеи. А в кинематографе — сколько совсем нетворческих усилий приходится затрачивать на то, чтобы реализовать в кадре свой творческий замысел!

В иных картинах эти н е т в о р ч е с к и е хлопоты, кажется, и исчерпывают все силы режиссера. Разведены мизансцены. Скомпонован кадр. Кадры склеены. Фильм есть — но нет произведения искусства.

Кинематографическое производство, действительно, на таком уровне сегодня, что можно сделать фильм, обладая лишь известными организаторскими способностями. И потому, наверное, так ощутимо сегодня «расслоение» нашего кинопотока на две все более удаляющиеся друг от друга тенденции. Первая, безусловно, связана с тем, что мы называем «авторским» кинематографом. Смысл этого термина я вижу не в том, кто написал сценарий, кто придумал идею. Авторство для меня — это значит быть в каждой своей картине автобиографичным. Сейчас, правда, целой серией пошли картины автобиографические в самом прямом значении этого слова. Но это совсем необязательно — Достоевский ни в одном из своих произведений не говорил о с е б е, но всегда — о с в о е м м и р е. Литература, род искусства куда более древний, естественно, раньше пришла к пониманию этой истины. Но и нам, кинематографистам, постичь ее необходимо и как можно глубже.

Таких фильмов не так уж много. Но они всегда событие. И даже если не все в них удается. Даже если они совсем не удаются — мы судим их совсем по другому счету, неизмеримо более высокому, нежели те благополучные картины, которые обильно выходят из стен студий, чтобы бесстрастно пересказать с экрана очередную киноисторию, и которые составляют вторую «тенденцию». Полное отсутствие личностного, авторского начала делает их уныло похожими. Да и откуда взяться яркой образности в этих картинах, если все — и мысли, и идеи, и сюжет, и герои, и волнения — словно взято в них режиссером напрокат, на время?

Но при всем том, что кинематограф, как никакое другое искусство, способен точно зафиксировать реальный мир — он все же не есть зеркальное отображение действительности.

Ведь даже из документально снятых кадров режиссер монтирует фильм сообразно со своим видением, он монтирует с в о й мир. И даже документально снятые кадры могут показаться нам абсолютно недостоверными, если мы узнаем в них фактуру, но не постигнем мысли, волнения, которыми жил художник. А вот если до сознания зрителей дойдут не фактура, а мысли — тогда художнику удается достучаться до многих сердец.

Без подлинно «авторского» начала в картине не может быть и подлинной образности. И хотя мы довольно часто сейчас встречаемся на нашем экране с попытками неких кинематографических изысков — все же и эти фильмы кажутся мертворожденными, ибо изыски носят вторичный, заимствованный характер.

Для наглядности приведу пример из практики не только кинематографической, но и хореографической. Помнится, в фильме «Вестсайдская история» меня поразил в танце героев удивительно выразительный жест: танцовщики как бы складываются, затем выпрямляются, широко раскинув руки, и это вызывает

ощущение того, что сомкнулась и разомкнулась мощная пружина. В контексте фильма это было удивительно точно найденное движение: оно красиво и угрожающе, ведь пружиной тут движут силы вражды. Но посмотрите, что сейчас творится буквально во всех наших музыкальных фильмах, ревю, везде, где есть так называемый «молодежный» танец — повсюду я вижу это движение. Но вынутое из контекста, где оно было открытием, движение это стало просто красивым, смысла оно более не несет.

Вот так же происходит с многими чисто кинематографическими находками — они немедленно идут «в серию», и это опять-таки свидетельствует о забвении авторами авторского начала в фильме. Мы как-то перестаем интересоваться вопросами языка, стиля кинопроизведения. Было время, когда наш кинематограф открывал новые для себя темы — тогда проблема киноязыка временно отступила на второй план, и это было закономерно. «Работала» сама тема. Тема диктовала появление новых приемов съемки — широкое распространение в кино «скрытой камеры», например, было требованием времени. Но «скрытая камера» оказалась слишком доступной. Выяснилось, что достаточно поставить ее в толпе прохожих — и на пленке возникало само по себе неповторимое зрелище. Режиссура могла отдохнуть — сама жизнь, хлынувшая на кинопленку, «работала» за нее. Но отдых затянулся. Лишенное авторского, а потому и образного начала, даже неповторимое стало повторяться; предельно упростившийся процесс творчества не давал уже новых открытий. «Скрытая камера» перекочевала в фильмы кинолюбителей, и фильмы эти получались «не хуже». Прав был Рошаль: слишком легко в наши дни стало делать картины.

В потоке слов, звучащих с экрана, мы стали забывать, что кино — искусство к тому же и визуальное. Мы стали реже задумываться о вопросах монтажа, о том, как донести мысль иными средствами, а не только словами.

Другая крайность — многие стали считать, что раз слово — бич современного кино, то не стоит ли попытаться обойтись вообще без диалогов? Но даже немое кино не обходилось без них — с экрана кричали титры. Поэтому не естественней ли было бы включить слово в образную систему кино наравне с другими художественными средствами.

Вопрос об авторстве и о «вторичности» не так однозначен, как может показаться. В искусстве, действительно, уже очень многое было. Еще немое кино охотно включало в свои сюжеты «сны» героев. Это отнюдь не открытие 60-х годов. Но в 60-е годы пришел Тарковский со своим «Ивановым детством», и сразу открылось иное измерение этого старого приема.

Но я еще раз напомню о коллективности творчества в кинематографе. Представьте себе на минуту, что те «сны», которые увидел своим «внутренним взором» такой художник, как Тарковский, снимал бы на пленку не Юсов, а другой оператор, из тех, что снимают многочисленные наши сегодняшние «безóбразные» фильмы. И что этот оператор снял бы эти сны в таком же добросовестно констатирующем стиле. И сны перестали бы быть органичными для фильма. Они мгновенно превратились бы в претенциозный изыск. Но снимал Юсов, который умеет чутко чувствовать образ. Он подхватил идею Тарковского, нашел в своем профессиональном операторском арсенале средства для ее осуществления — средства оптики, построения кадра, характер пленки... Он перенес рожденный воображением образ на пленку — и появились в фильме сны, которые стали едва ли не первой попыткой в нашем кино проникнуть столь глубоко во внутренний мир человека, в его «подсознание».

«Скрытая» камера, о которой я уже говорил, в последнее время стала утрачивать какое бы то ни было авторское начало — так случайно было все, ею увиденное. Но вот появляются фильмы В. Шукшина «Печки-лавочки» и «Калина красная»— посмотрите, как там использована «скрытая камера». Это уже нечто совершенно иное, новое, необходимое именно Шукшину и для него характерное. Режиссер не «фиксирует» жизнь, а активно «провоцирует» ситуации — такие, которые

работали бы на его мысль. И достигает пронзительной правды.

Чем больше мы снимаем фильмов, тем дальше друг от друга уходят две тенденции, два, если хотите, различных мира кино — художники, что стремятся не к самовыражению — я не понимаю и не люблю этого слова,— а к выражению с в о е г о отношения к жизни и ее проблемам, и люди, которые исправно и добросовестно, «без божества, без вдохновенья» пересказывают с экрана все новые и новые истории, сюжеты, интриги... Они охотно берут на вооружение новейшие приемы киноязыка. И тогда «скрытая камера» становится камерой «с к р ы в а ю щ е й»— твою творческую несостоятельность, твою неспособность передать с экрана собственный мир или неспособность из мира, куда ты «погрузил» свою «скрытую» камеру, выбрать тебе единственно необходимое... Выбрать, точно построить, поставить отобранное в ряд других о б р а з о в.

Идет процесс определенной девальвации режиссерской профессии. Тот факт, что сейчас люди многих кинематографических специальностей ринулись в режиссуру — лишь одно из проявлений этого процесса. Сам по себе этот факт далеко не всегда плох: вспомним Калатозова, который пришел в режиссуру из операторского цеха и оставил нам образцы фильмов, режиссерских в самом высоком смысле этого слова. Но массовое паломничество в режиссуру — не свидетельствует ли оно о примитивном, облегченном понимании сути этой профессии? В появлении такого представления о профессии повинны, конечно, и сами режиссеры. Если на съемочной площадке творческий процесс строится таким образом, что оператор себе снимает и даже разводит порою мизансцены, актеры вполне профессиональны и потому играют на приличном уровне, а режиссер при всем этом по преимуществу только присутствует, то оператору, действительно, может прийти в голову вполне закономерная мысль: а не лучше ли мне узаконить свое ведущее положение на площадке? Чем я хуже режиссера?

Но представьте на съемочной площадке Эйзенштейна. Даже вообразить невозможно, что кто-то мог бы вознамериться его заменить.

Так мы снова приходим все к тому же вопросу о режиссере, который способен стать истинным автором фильма. О художнике, которому есть что сказать и который умеет отыскать для этого необходимые средства — не из арсенала расхожих, модных ныне, а внутри себя, о режиссере, владеющем всем, что накопило искусство за века своего существования. Такой режиссер не боится использовать «старый» прием — он открывает его заново. Он не боится экспериментировать, ибо за экспериментом — точная художественная задача. Он полностью выражает экранными средствами волнующий его жизненный материал — а при этом нельзя, как та сороконожка из басни, думать, с какой ноги ты начнешь ходить и — к а к будешь ходить. Это все рождается по внутренней необходимости.

Искусство, как известно, не развивается по прямой. Есть периоды поисков и открытий, когда оно стремительно рвется вперед. Но вот наступает более спокойный этап — этап освоения найденного, испытания всех его потенциальных возможностей. Я думаю, сейчас в нашем кино как раз такой этап. Наверное, придет время новых рывков и открытий. А может быть, прежде сложится из уже найденного, из самых противоречивых тенденций и несовместимых, по нашему нынешнему представлению, художественных средств, уже накопленных кинематографом, нечто совершенно принципиально новое, и это новое будет результатом «периода освоения» и — одновременно — доказательством его закономерности и необходимости.

Режиссер — художник, обладающий образным мышлением, творческим воображением, визуальным видением. И в то же время режиссер— мастер, умелец, чернорабочий. Ему должны быть доступны не только сферы «высокого творчества», но и высокий уровень собственно профессионального мастерства, без чего просто невозможна творческая работа остальных участников кинопроцесса. Вот почему прав А. Митта, уделив в нашем разговоре специальное внимание вопросам производства, постановочного решения фильмов.

А. Митта

Проблема, о которой я хочу говорить, на первый взгляд лишь косвенно касается обсуждаемых в ходе дискуссии вопросов. И все же говорить о ней нужно. Многие наши беды, в том числе и снижение художественного уровня фильмов, имеют отправной точкой крайне низкую производственную культуру. Этот факт влияет на творческий процесс гораздо сильнее, чем кажется со стороны. Я, например, чем дальше, тем больше ощущаю драматический разрыв между замыслом, как он зреет в режиссерском хозяйстве — на бумаге, в беседах и советах с сотрудниками,— и тем, во что замысел оборачивается, пройдя через все этапы производства, как он фиксируется на пленке.

По традиции, прочно устоявшейся в «междусобойных» разговорах режиссеров, мы во всех наших производственных беседах виним отсталость цехов, слабый профессионализм работников среднего звена, незаинтересованность студии в том, чтобы довести до высокого качественного стандарта оригинальные постановочные решения. Во всем этом есть доля справедливого. Действительно, цехи студии с бо́льшим удовольствием поднимут тяжеловесную рутину привычного, нежели отважатся на что-то необычное. Но ведь это происходит по понятной причине. Когда делается то, что уже однажды и неоднократно выходило, есть гарантия, что и на этот раз получится. А когда предлагается новое — очень часто постановочное решение не получается сразу, не получается и во второй раз... А в третий возвращается к привычному отработанному варианту, только осуществляем мы его в спешке, в состоянии, близком к истерии, потому что все сроки прошли, все нормы нарушены.

Но я вижу, и чем дальше, тем с большей горечью, что виноват в просчетах нереализованных резервов постановки часто и тот, кто носит это не всем понятное имя режиссер-постановщик. Постановочное решение становится зрительным образом, пройдя через этапы десятков технологических операций. И всеми ими так или иначе должен руководить режиссер. Как бы ни доверял он помощникам, четкое понимание того, как созревает замысел на всех этапах его реализации,— вот единственная прочная гарантия, что замысел возникнет наяву так же, как маячил в воображении.

К сожалению, режиссеры, как правило, очень поверхностно осведомлены в вопросах реализации постановочных замыслов.

А помощников-специалистов по конкретным постановочным вопросам тоже нет. Даже на такой большой студии, как «Мосфильм», подчас не найти человека, способного реализовать сложный постановочный замысел. Приведу пример из прошлой практики. В фильме «Гори, гори, моя звезда» мы задумали эпизод финального спектакля Искремаса, поставленного им в бывшем монастыре в память погибшего художника. У спектакля было как бы два этапа. Первый обозначал внешние признаки театральной постановки 20-х годов. Крашеная конструкция, на которой можно разыгрывать представление, тяжелый театральный занавес, повешенный в портале как символ театра,— все предвещало театральное действо, наивное и романтичное. Затем на конструкцию забираются настоящие бандиты.

И при поднятии занавеса ошеломленные зрители оказываются на мушке у бандитов.

До этого места никаких трудностей с реализацией замысла не предвиделось, кроме обычных сложностей с изготовлением реквизита.

Затем надо было ставить «чудо спасения».

Искремас обрубал канат и вместо противовеса взлетал под купол монастыря, а занавес накрывал бандитов. Из-под потертого плюша бешено плевался ослепленный пулемет. Занавес, накрывший конструкцию с копошащимися бандитами, должен был напоминать огнедышащего дракона — огромное, слепое в ярости существо. На него кидались зрители, воодушевленные призывом Искремаса.

Все это было задумано в стилистике простодушной сказочной истории и, повторяю, не предвещало особых сложностей.

Консультант из цирка два месяца готовил трюк падения занавеса. Но на съемке занавес, падая за три дня десятки раз, ни разу не покрыл бандитов. А на установку занавеса

шли дорогие часы съемки. Пришлось собирать «фразу» из монтажных кусков. О том, чтобы придать упавшему занавесу силуэт дракона, не было и речи, я не успевал даже наспех снять самые необходимые кадры. Когда же на бесформенную кучу, жалко пародирующую первоначальный замысел, навалилась толпа статистов, изображающая разъяренных селян, чей-то каблук сломал нос исполнителю главной роли. По чистой случайности это не был Олег Табаков. Он был занят в театре и так как план был общий, мы подменили его дублером-трюкачом. Это несчастье совсем потушило наш уже потрепанный к тому времени энтузиазм. Да и драки бандитов с селянами напоминали упражнения милиционеров по самбо, чем они в действительности и были. В итоге постановочный эпизод, который мог бы украсить фильм, стал куцей проходной сценой. Когда я поделился своей бедой с Александром Лукичом Птушко, он обругал меня, почему я пришел к нему после съемок, и нарисовал мне схемы приспособлений, которые мне бы не пришли в голову, даже если бы я думал год. Вывод из этого происшествия — для того чтобы решать постановочные проблемы, нужна профессиональная культура мышления, нужно знать, какие проблемы ставить перед сотрудниками. Беда наша в том, что мы порой не можем поставить конкретной задачи. А ведь чем конкретнее требование, тем больше шансов, что оно реализуется.

Недавно мне пришлось по работе встретиться с японскими кинематографистами и принять участие в съемках, организованных японской группой в самой Японии. Некоторые наблюдения были поучительны. К сожалению, наблюдать за работой японского режиссера с японской группой мне довелось всего пару часов. Но и это дало пищу уму.

Снималась сцена из рядового гангстерского фильма — так называемого фильма «якудза». В Японии фильмы строго делятся по жанровым признакам. Фильмы про бандитов состоят почти из одних только драк и перестрелок, актеры, исполняющие роли бандитов, находятся в непрерывном движении, скачут по крышам, как обезьяны в джунглях.

В «пинк-фильмах» все несложные мизансцены повернуты под углом в 90 градусов — актеры общаются лежа, реже сидя. В мелодрамах ходят медленно и печально, в самурайских драмах — резко меняют ритмы поведения: то сидят неподвижно, а то вдруг все разом вскакивают, как укушенные, и начинают бешено вращать мечами и палками.

Но каждый раз внутри основного пластического хода, заданного жанром фильма, разнообразно разрабатываются подробности и детали, носящие постановочно-зрелищный характер. Как это выглядело в сцене драки бандитов, увиденной мной на съемке?

Действие сцены происходило среди переплетения труб, выводящих из помещений отработанный воздух и чад ресторанных кухонь — на крыше довольно высокого дома в очень ограниченном пространстве.

На плече оператора ручная камера; ни рельсов, ни тележки. На металлических лесенках и переходах, метрах в трех над оператором перемещаются актеры. Режиссер показал, куда по его замыслу падают убитые в перестрелке. Сразу же какой-то человек походил, примерился взглядом и к точке, куда, по его расчетам, должно упасть тело, подтащил маленький матрасик. Я пощупал — он был из поролона. В другое место положили другой матрасик. Выглядело это как-то тревожно. Неужели именно на этот крошечный квадратик актер и упадет? Я заинтересовался, когда будет репетиция падения?

— А чего тут репетировать? Снимем сразу.

— А если актеры упадут мимо матрасика?

— Но почему же мимо? Матрасик ставит специалист по матрасикам. Его приглашают на все фильмы такого рода. У него все падают точно на матрасики.

И действительно, актеры без страха падали из перекрещенных стальных балок на пол, покрытый ненадежными матрасиками.

Перед тем как упасть, актер получал по меньшей мере пять смертельных ран, каждая вырывала из его тела кусок с фонтаном крови, мясом и окровавленной тканью джинсовой куртки.

На экране, наверное, это выглядит патоло-

гически натуралистично, но на съемке завораживало. Естественно, я заинтересовался, как это делается? Тут же, в десяти метрах, через пять минут после съемки сцены я увидел, как готовится «убийство» следующего бандита.

На столе лежала очередная джинсовая курточка, и какой-то человек липкой лентой крестнакрест прикреплял к изнанке курточки резиновые пальцы, вроде тех, которые надевают домашние хозяйки, если порежут руку. В эти пальцы он запихивал по столовой ложке красной гумозы, вроде томатного сока, и крошечное устройство, состоящее, как он охотно объяснил, из взрывного патрона и транзисторного устройства, срабатывающего на выстрел пистолета.

Трюк состоял в том, что у транзисторов была программа. Один реагировал на первый выстрел, другой на второй и т. д. В кадре же можно было увидеть, как в момент выстрела одновременно с огнем, вырывающимся из ствола пистолета, из тела жертвы вырываются описанные выше компоненты.

Я попросил разрешения сфотографировать стол. Специалист по резиновым пальцам разрешил, но объяснил, что если я хочу таким образом кого-нибудь убить в своем фильме, я должен буду пригласить его, потому что у него патент на это устройство и он один обеспечивает все кровожадные убийства из огнестрельного оружия. Во всех фильмах Японии.

Пример этот приведен совсем не к тому, чтобы выразить восхищение японскими умельцами. Они заслуживают похвалы — работящие, смышленые, с трудом отыскивающие возможность заработать на жизнь.

Я бы хотел натолкнуть на другое размышление. В Японии я с огорчением обращал внимание на то, что буквально сотни крошечных проблем режиссерской технологии решены и внедрены в практику, а я даже и не знал, что эти проблемы имеют решения. То, на что мы тратим по старинке часы, а то и целые смены, остроумно и экономно делают в считанные минуты. В итоге фильмы снимаются во много раз быстрее, без видимой спешки, без видимого напряжения. Этот опыт мне кажется ценнее валютных затрат на технические новинки. В конце концов, фильмы снимают не аппараты, а люди.

Сегодня постановочная культура режиссера во многом определяет идейный и зрительский успех фильма. И в битве за умы мы должны быть оснащены всеми новинками технологии постановочного ремесла.

Очень многое в нашей режиссерской технологии сегодня является архаичным, требует изменения и совершенствования. По существу, мы все воспитаны на технологии тридцатых годов.

В период начала звукового кинематографа студия была оснащена передовой по тому времени аппаратурой; технология производства звукового фильма возникла во всем мире одновременно. С тех пор прошли десятилетия, но наша режиссерская технология привычно подминает под себя множество технических и технологических новинок, подчас революционизирующих производство. Вот мы и выбираем то, что облегчает действия персонажей в привычных обстоятельствах.

Работа режиссера в съемочной группе и на площадке до сих пор носит ясно выраженный характер индивидуализированного творческого процесса, «импровизационно-ремесленная» его часть бережно охраняется нами как высокая традиция.

При этом все мы дружно сетуем на непроизводительность нашего труда. Беда ведь не в том, что мы работаем медленно. Это плохо, но гораздо хуже то, что большое количество технологических операций, способствующих повышению качества фильма, вообще выпускается из поля внимания. И часто оригинальное режиссерское решение сцены по производственным причинам превращается в решение элементарное.

Время, отведенное на съемку фильма, оказывается так плотно занято трудоемкой рутиной производства, ведь за столькими мелочами нужен зоркий хозяйский глаз режиссера! Сколько всего надо поправить в последний момент, довести до кондиции, доделать, дожать... До постановочных ли трюков! И не у одного режиссера это обилие забот.

На что тратит время съемки оператор? На установку света. Это так, казалось бы, естественно. На что же ему еще тратить время? А во многих странах с развитой кинематографией операторы вообще не занимаются этой работой. Свет ставит мастер света по общим указаниям шефа-оператора. Делает он это в считанные минуты. Конечно, решения стандартизованы. Но оператор может пользоваться работой своего помощника, как подмалевком, и так же быстро, в считанные минуты навести дополнительные штрихи, подчеркивающие световой замысел.

На что тратит время съемки режиссер?

На работу с артистами. Это так естественно. А почему, собственно, с ними надо так много работать? Когда-то в давние годы в павильоны приходили актеры, не понимавшие, чем взгляд кинокамеры отличается от привычного для них взгляда театрального зрителя. А теперь в съемочную группу приходят дети — и они, нигде ничего не сыграв, уже воспитаны сотнями фильмов, их практически не надо учить. То же можно сказать и об актерах. Но сколько раз, заглянув в павильоны, увидишь, как солидный дядя режиссер бьется с такими же солидными актерами: старается вытрясти из актера одну интонацию и вколотить вместо нее другую. Ну, так ли это важно, если при этом мизансцена примитивна и затрепана, если пластического образа у сцены нет, а монтаж состоит из «восьмерок». Часто мы тщательно «выделываем» работу, уже давно переставшую столь сильно влиять на формирование общего замысла, и эту рутинную работу делаем вместо той, которой надлежит заниматься сегодня.

Мы бываем похожи на ребенка, который ищет потерянную игрушку в светлой комнате, хотя потеряна она в темной.

Там страшно и ничего не видно, а тут уютно, светло — только ничего не найдешь.

Конечно, я парадоксально заостряю вопрос. Необходимы и работа с актером и тщательные репетиции. Но заставить актера произнести текст так, как это нравится режиссеру — ей-богу, не самая большая проблема режиссуры. Когда кино было немым и проблема пластической выразительности была вопросом жизни и смерти кинематографа, режиссура была более изобретательна в поисках пластических решений. И не ради решения каких-то формальных задач. А вот болеем ли мы об утрате пластической культуры, сейчас не ясно, хотя пластический образ — основное оружие кинематографа в донесении идеи до зрителя.

Слово пришло в кинематограф, когда он уже стал Великим Немым, и самое изощренное режиссерское ухо не заменит режиссерского глаза, а будет лишь подмогой ему. Иначе дрябнут мышцы у кино, вялой станет пластическая сторона фильма, и это все не может всех нас не заботить.

Каждый из участников нашего «круглого стола» пытался ограничить свое выступление тем, что наиболее ему близко, что, может быть, в данный момент его волнует больше всего. И хотя в разговоре довольно четко обозначились основные проблемы современной кинорежиссуры, выяснилось, что с ними связаны прочными нитями многие другие вопросы — творческие, эстетические и производственные. А главное — обсуждение наглядно показало, как в проблемах режиссуры стянулся узел противоречий современного кино, сосредоточились те конфликты, от решения которых зависит дальнейшее развитие нашей кинематографии.

Нет нужды снова говорить о значении и роли режиссера в создании фильма, о режиссере, как главенствующей фигуре кинопроизводства, о режиссере — художественной личности. Надо подумать и об условиях возможно более благоприятных для того, чтобы поднять режиссерский престиж, помочь режиссеру занять подобающее ему место в кинематографическом процессе.

А, с другой стороны, сам режиссерский цех обязан позаботиться о поддержании высокого звания своей профессии, о с в о е й ответственности за выход фильмов на многомиллионную зрительскую аудиторию.

В одном из своих выступлений А. Довженко говорил:

«...никогда, может быть, не нужно было так думать о своем народе, о его судьбе, о его счастье, о его будущем, о судьбе его социалистических завоеваний, как сейчас, и эта ответственность наша в подходе к вопросам огромной важности, которые мы сейчас решаем, должна быть очень велика».

Слова эти до сих пор не утратили своей актуальности.

Б. Рунин

Наука — экран — человек

2. НРАВСТВЕННЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ

Мы больше не верим в возможность отделить знание от нашего решения, мы знаем, что сами всегда являемся одновременно и зрителями и актерами в драме жизни.
Макс Борн

Варианты и инварианты

В первой статье говорилось о тщетности намерений сделать зрителя взволнованным соучастником экспериментов, которыми заняты герои фильмов «из жизни ученых». Теперь речь пойдет о более благодарной задаче: о попытках сделать зрителя эмоциональным соучастником тех нравственных экспериментов, которые жизнь «ставит» на самих ученых. В сущности, каждое художественное произведение является своеобразным нравственным экспериментом, которому подвергается герой. Но в данном случае его профессия диктует свои особые требования. Может быть, именно поэтому здесь, наряду с оригинальными решениями, быстро вырабатываются свои шаблоны.

Два слова о термине «инвариант». Понятие это, весьма употребительное в современной науке, означает то неизменное в изучаемом объекте, что присуще ему при самых различных его преобразованиях. Впрочем, специальные пояснения вряд ли понадобятся, тем более что в примерах не будет недостатка.

Начну с самого невинного. Когда почтенный ученый академик Дронов («Все остается людям») отдает досуг коллекционированию почтовых марок, а другой почтенный ученый академик Сретенский («Монолог») отдает досуг коллекционированию игрушечных солдатиков, то это уже какое-то подобие инварианта — у современного ученого должно быть хобби. Для героя это отдохновение души, для авторов — средство утепления образа, а для нас, зрителей,— возможность ощутить свою соизмеримость с выдающейся личностью. Ведь мы в таких случаях удовлетворенно киваем головой — смотрите, такой интеллект, а и ему ничто человеческое не чуждо!...

Знакомясь с фильмами, посвященными людям науки, мы вообще нередко мысленно киваем головой, как бы давая знать авторам, что их намерения до нас дошли. Почти, как та любопытствующая дама, что попала к физикам на свадьбу в «Девяти днях». Помните, на вопрос, чем занимается жених, она получает от соседа по столу краткую, но исчерпывающую информацию: объединением управляемых реакций синтеза и распада. «Ага! Понимаю!...»— говорит находчивая дама, которой, собственно, ничего другого и не остается, как кивнуть головой. Я вспомнил здесь об этом забавном эпизоде потому, что квазинаучная проблематика и мудреная специальная терминология (о чем шла речь в первой статье), тоже может рассматриваться как некий досадный инвариант многих картин об ученых.

Но есть в обсуждаемых фильмах инвариантные коллизии и более тонкого свойства. Наверно, они соблазнительны тем, что, во-первых, давно всем привычны и понятны, а, во-вторых, действительно дают возможность в какой-то мере раскрыть личность ученого, не задевая впрямую главного дела его жизни, раз уж о нем так трудно поведать зрителю. А тут — готовые, испытанные средства. Возьмем хотя бы неблагополучие в любви и вообще «на семейном фронте». Сколь ни удивительно, но ведь этот мотив является источником драматизма и сюжетного напряжения в большинстве рассматриваемых фильмов. С удивительной настойчивостью он переходит из картины в картину, едва ли не подводя нас к выводу о несовместимости этой профессии с радостью семейного существования и утехами любви. Словно сама по себе принадлежность человека к науке обрекает его на неудачи в личной жизни.

Эта коллизия упорно преследует как молодых, так и старых ученых, как теоретиков, так и экспериментаторов, как скромных «разработчиков», так и всесильных организаторов нау-

Начало см. «ИК», 1974, № 6.

ки. Иногда такое неблагополучие приобретает все признаки освященного давней драматургической традицией любовного треугольника, однако лишь «приданного» основной теме для усиления. Так произошло даже с «Девятью днями». Но иной раз тема науки и тема семейного счастья, вернее — семейного несчастья, обнаруживают стремление поменяться местами, предупредительно уступая одна другой пальму сюжетного первенства, как это случилось, например, в «Монологе».

Между этими крайними проявлениями обеих тенденций наблюдается множество переходных форм, демонстрирующих нам разную степень фабульной органичности такого сочетания. Ведь сближение обеих тем далеко не всегда сулит правду характеров и эмоционально-образную целостность. Например, в фильмах В. Денисенко «Тяжелый колос» и «Озарение», да и в «Длинной дороге в короткий день» Т. Левчука семейные конфликты имеют как раз весьма звучное, я бы даже сказал — шикарное интеллектуальное обеспечение и проистекают именно из несходства (или, наоборот, совпадения) научных взглядов и интересов главных действующих лиц, что, однако, не спасает их отношения от налета курьезной демонстративности.

Но чего уж там говорить об этих фильмах, если даже в новаторских «Девяти днях», с которых, собственно, и началось наше серьезное кинематографическое знакомство с представителями современной науки, эта сторона жизни героев выглядит сюжетно пристегнутой и какой-то старомодной по стилистике. Теперь, по прошествии многих лет, даже как-то не верится, что авторы фильма пошли на такое упрощение и не сумели рассказать нам ничего примечательного «про это». Все связанное с любовью Гусева и Куликова к Леле и с ее метаниями между ними — не только наименее интересная, но и наименее достоверная сторона существования героев. Придуманной кажется не только эта любовь, но и сама Леля (Т. Лаврова) — образ чисто служебный, так и не ставший необходимым в предложенной нам системе размышлений.

Или взвесьте на весах художественной содержательности всю многолетнюю, двухсерийную историю семейного разлада Башкирцева и Наташи (А. Роговцева) в «Укрощении огня». Разлада намеренно заторможенного, психологически не слишком убедительного, придержанного в развитии с одной только целью — сообщить образу главного героя тот добавочный драматизм, которого он, по-видимому, недобрал как конструктор новейшей техники.

Сам Д. Храбровицкий пытается, правда, обосновать эту непомерно долгую автономность жизни Андрея и Наташи «абсолютной цельностью его характера». Мол, будь с ним Наташа, «любовь заняла бы все его помыслы», и он «ничего бы в своем главном деле не осуществил». Вот Андрею и позволено воссоединиться с любимой женщиной лишь после того, как он добился главного. Так любовь и в авторском понимании и в логике сюжета интерпретируется в качестве некоей функциональной альтернативы науке.

Вот еще одна и тоже очень значительная во всем остальном картина —«Степень риска». Здесь семейный конфликт математика Саши Кириллова (И. Смоктуновский) и Жени (А. Демидова), помимо добавочной драматизации сюжета, несет еще и композиционную нагрузку. То обстоятельство, что недавние супруги вовсе между собой на экране не общаются, позволяет автору как бы отпечатать их взаимоотношения на фигуре главного героя фильма профессора Седова. Конечно, такой ход сообщает кинематографическому повествованию «Степени риска» некоторую остроту, но все же истинное содержание трудных взаимоотношений Саши и Жени, даже несмотря на замечательное мастерство актеров, остается неясным.

Или возьмите незадавшуюся любовь молодых физиков, помощников академика Дронова — Румянцевой (Э. Быстрицкая) и Вязьмина (И. Озеров). Насколько же все компоненты этой сюжетной линии традиционнее, точнее сказать — банальнее, чем проблематика фильма. К тому же, режиссер, как мне кажется, лишь усугубил слабость этой коллизии, с радостью увидав в ней черты стародавней

душещипательной «пиесы»: роковая красавица и благородный, доверчивый юноша с серьезными намерениями, через которого она вероломно «переступает». В прошлом веке такие простодушные юноши, ослепленные любовью, гибли под колесами кареты, запряженной четверкой лошадей, а такие коварные обольстительницы, потерпев фиаско, обливались кровавыми слезами. Здесь же Вязьмин попадает под автомобиль, а Румянцева лишается расположения академика, которого ей так хотелось «заполучить».

Склонность к мелодраме ощутима и в другой картине Г. Натансона, поставленной им по сценарию Э. Радзинского —«Еще раз про любовь». Роман стюардессы Наташи (Т. Доронина) и молодого физика Евдокимова (А. Лазарев) разворачивается на экране тоже «не без слезы», хотя справедливость требует заметить, что история их взаимоотношений на сей раз уже не является довеском к теме науки, а составляет ядро вещи, тоже, впрочем, достаточно легковесное. Впечатление такое, будто не жизнь вмешалась в этот роман и безжалостно отняла у героя Наташу, а сами авторы в нужный момент устранили ее, как того требовал их назидательно иллюстративный умысел.

Куда естественнее, а потому и куда трагедийнее оборвалась любовь Артема к погибшей на фронте Люсе (Н. Фатеева) в картине «Здравствуй, это я!». Об этой, поистине печальной истории авторы поведали нам без всякого надрыва и вместе с тем очень человечно. Скажу больше — они добились того, что преданность Артема любимой и его преданность науке переплетаются в нашем восприятии, незаметно превращая для нас центральный образ фильма в олицетворение мужественной верности долгу и призванию.

Но уж если говорить о подлинном взаимодействии «научных» и «личных» обстоятельств в жизни героя, то более выразительного примера, чем «Твой современник», пожалуй, не найти. Семейная неустроенность Губанова (И. Владимиров), его полная отчужденность от бывшей жены, его неумение понять влечения сына, внезапно настигшая его потребность раскрыть душу кому-нибудь, хоть простой незнакомой женщине,— все подобные обстоятельства его «частной» жизни не только позволяют почувствовать яркость этого характера, но и отраженно освещают фигуру стоящего рядом с Губановым профессора Ниточкина (единственного, если не ошибаюсь, ученого в нашем перечне, полностью благополучного по части личной жизни).

В смысле прочности и органичности сопряжения этих двух начал — «профессионального» и «личного»—«Твоему современнику» уступает даже «Монолог», где научные «страсти» все же не идут ни в какое сравнение с житейскими, в силу несравненно большей реалистичности вторых и заведомой условности первых. Дело, конечно, не в том, что задуманный сначала ботаником Никодим Сретенский легко превратился затем в биохимика, а в том, что о его открытии, приобретающем в системе образов фильма глубокий философский смысл, рассказано как-то невнятно, даже небрежно. С одной стороны, «мы, кажется, получили эту окаянную штуку» и даже «сногсшибательное открытие» (по словам самого Сретенского), а с другой —«работа пока не завершена», «понадобится несколько лет», но важен «метод подхода» и т. д.

Способ получения каэтана из нефти, предложенный профессором Ниточкиным,— тоже условность, но не идейно-смысловая, а технологическая. Пусть никакого каэтана на самом деле не существует, пусть он придуман авторами, но такая выдумка никак не ставит под сомнение все происходящее в «Твоем современнике». Иное дело в «Монологе». Ученый, который давно мечтал активно управлять покоем мозга и открыл сенсационное средство воздействия на эмоциональную сферу человека, сам продолжает страдать от банальнейших, старых, как мир, житейских неурядиц и ординарных переживаний.

Тут есть над чем задуматься, и зритель жадно вбирает в себя все подробности оригинальной коллизии. Он вспоминает известную поговорку: чувству не прикажешь, и понимает, что академик Сретенский готов опровергнуть мудрость предков и дать людям возможность

испытывать «по заказу» «хорошие» чувства. И, конечно, он задается вопросом — а стал ли сам академик счастливее от этого? Как ученый — несомненно. А как человек? Нет, не похоже. Потому что человек все-таки волен хотеть что угодно, кроме... кроме своих желаний.

К сожалению, все эти размышления на тему «наука и счастье» висят на тоненькой ниточке какого-то неведомого вещества, вроде бы синтезированного академиком. Для того, чтобы эти мысли продолжали жить и созревать в нашем сознании, в такое вещество нужно поверить. Но этого-то и не происходит. Да простится мне научная метафора, «теорема существования» чудесного средства академика Сретенского осталась художественно недоказанной. И даже может показаться, что оно попало сюда из какой-нибудь современной космической феерии, где все фантастически красиво, все «понарошку» и годится любая придумка.

Например, в фильме В. Дмитриевского и Е. Шерстобитова «Туманность Андромеды», где действие вынесено на две тысячи лет вперед, герои — тоже ученые и тоже страдают от своих страстей. «Я должна сказать вам,— с детской серьезностью, как и подобает персонажам такого кинопредставления, обращается героиня к герою,— я должна сказать вам, что современная неврология проникла в процесс возникновения эмоций... Медицина владеет возможностью воздействовать на те мозговые центры, которые владеют сильнейшими переживаниями». Но герой отказывается от таких воздействий — он не хочет лишать себя любовных страданий... Странно, конечно, что герою приходится рассказывать о подобных достижениях медицины, будто он мог о них не знать. Но ведь это фантастика, и таковы тут условия игры. Тут зритель о б я з а н верить во все.

Иначе с «Монологом». Правда, когда смотришь «Монолог», сам стараешься отделаться от своего неверия, связанного с открытием академика. В конце концов, ведь не противоречит же оно здравому смыслу. Ну, и не надо о нем думать, чтобы не портить себе того неизъяснимого впечатления светлой грусти, какое порождает этот фильм. Зато веришь в совершенно невероятное с точки зрения того же здравого смысла свидание академика со своим отрочеством в румянцевском садике. И долго потом еще думаешь об итоговом разговоре старого ученого со светлокосой девочкой, которую он когда-то целовал в свои четырнадцать лет. И долго еще слышишь ее участливый вопрос из далекого прошлого: «Ну как ты жил? Ты ведь так долго живешь...»

Так, примерно, выглядит инвариантная кинематографическая коллизия «с о в р е м е н н ы й у ч е н ы й н а р а н д е в у». Как видно из этого беглого обзора, тут наряду с очевидными удачами сказывается и очевидное тяготение к стереотипу. Новый для искусства герой, новая тематика, новые обстоятельства, а ходы давние, испытанные, боязнь отойти от старой драматургической процедуры. И невольно думаешь о том, что сама повторяемость той или иной ситуации, несущей в себе готовый драматизм, заведомое зрительское сочувствие и гарантированные душевные отклики, вовсе не есть свидетельство ее жизненной типичности.

Есть в упомянутых выше картинах еще одна инвариантная ситуация, тоже иной раз и отвечающая внутренней теме фильма, но в большинстве случаев просто расчетливо привлеченная со стороны в качестве надежного драматизирующего допинга. Я имею в виду с м е р т ь в о и м я н а у к и. Само собой разумеется, что когда речь идет о биографии реально существовавшего человека, как, например, в снимающемся «Выборе цели», то тут трудно что-либо возразить — герой, к сожалению, действительно умер, и авторы должны об этом как-то сказать. Не приходится спорить и с авторами картины «Все остается людям». Смерть академика Дронова не эффектный фабульный ход, а посылка для философского осмысления основной темы фильма — беззаветного служения науке во имя всеобщего блага.

Но после того, как кинематограф сказал свое слово о героике научного подвига — после того, как Синцов, ценой собственной жизни получил ионизованную плазму (если помните,

с этого кризисного, едва ли не самого драматичного эпизода начинаются «Девять дней одного года»), после того, как Гусев тоже оказался обреченным на гибель от лучевой болезни, люди науки стали умирать на экране один за другим.

Умирает в расцвете сил талантливый физик-теоретик Олег Пономарев — Пономарь, как его зовут коллеги («Здравствуй, это я!»). Умирает профессор Бармин, которому посвящена первая серия фильма «У озера». Умирает, что называется, на ходу, не выдержав сумасшедшего темпа жизни и постоянного нервного напряжения, Андрей Башкирцев. Это — если говорить о картинах и героях, которые всем запомнились.

А сколько работников науки умерло на экране, не оставив о себе памяти, как, например, героиня «Длинной дороги в короткий день», погибшая от облучения, или те два человека, что погибли на испытаниях (правда, за кадром) в «Прямой линии» В. Маканина и Ю. Швырева, заставив немало помучиться угрызениями совести молодого математика Володю Белова (Р. Нахапетов), пока не выяснилось, что его расчеты были правильны, и он не повинен в происшедшем.

Смерть от облучения уготовлена и Халипову в «Выборе цели». Погибнут при взрыве во время опыта геохимики Каточкины в фильме «Открытие» Э. Тополя и Б. Халзанова (Свердловская студия). Наверно, этот «академический мартиролог» современного экрана легко можно было бы продолжить, но он и без того достаточно обширен.

Специально остановившись на подобных сюжетных повторениях, я вовсе не хочу сказать, что людям науки не пристало ввязываться в столь «несерьезные» обстоятельства, как любовный треугольник и семейный разлад, или что смерть ученого сама по себе «не типична» и почему-либо может подорвать наше доверие к происходящему на экране. Мне только кажется странным, что, обратившись к принципиально новому материалу, наша кинодраматургия все еще предпочитает хоженые тропы и так часто довольствуется проверенными беллетристическими рецептами.

От беллетристики к проблемности

Ну, хорошо, скажут мне, допустим, любовь и смерть не те сферы, в которых наиболее полно и эффективно может быть раскрыт социально-нравственный феномен современной науки. Но неужели вы не обнаружили во всех этих картинах каких-то обстоятельств — идеологических, психологических, моральных,— которые действительно были бы характерны как для нашего общества и нашего времени, так и для особенностей духовного склада советского ученого, для его внутреннего мира? Неужели вы не нашли в этих фильмах таких коллизий, которые были бы не только инвариантны, но и по-настоящему типичны, иначе говоря, являли бы нам личность героя в ее глубинных нравственных проявлениях, связанных с родом его деятельности?

К счастью, обнаружил и попробую сразу определить три наиболее существенные из них. Когда смотришь эти картины, прежде всего бросается в глаза принципиальная допустимость и внутренняя готовность, побуждающая ученого в какой-то решающий момент своей работы трезво оценить сделанное и начать все сначала. Поставить крест на достигнутом и вернуться к нулевой отметке, пусть даже перечеркнутыми окажутся годы работы. Способность резко отбросить идею, вчера еще поглощавшую все помыслы, ради другой, более перспективной и смелой. Умение потерпеть неудачу и с прежним азартом ринуться к той же цели другим путем.

Разумеется, тут важна не только субъективная потребность, но и объективная возможность так поступить. А поскольку в принципе она предполагается, ибо всякий поиск ориентирован на оптимум, ученый бывает безжалостен к своему труду. Для него это — привычное существование в особом психологическом режиме постоянной переоценки собственного творения, вечного пересмотра средств и целей. Как в большом, так и в малом. И в ходе частного эксперимента и на пути к решению главной задачи всей жизни. Тут сказывается как революционность самой науки, так и революционность эпохи.

Другая специфическая особенность деятельности ученого, судя по этим картинам, тоже внутренне конфликтна. Это постоянное присутствие в сознании ученого неумолимого фактора времени. Обычно «хронос» ощущается человеком науки как противоречие между безграничностью непознанного, с одной стороны, и ограниченностью отпущенных ему сроков — с другой. Причем это чувство обостряется, во-первых, с годами (что вполне естественно), а во-вторых (что уже парадоксально), в меру и силу достигнутых успехов. Потому что, чем крупнее открытие, тем больше новых вопросов оно порождает, тем шире становится зона незнания. Отсюда — психологическое состояние перманентного цейтнота, боязнь отстать от хода событий и переживание извечной «незавершенности» науки как личной драмы.

И, наконец, самая содержательная для искусства психологическая ситуация: неразделимость знания и решения, их тесное двуединство, обязывающее ученого оценивать свою деятельность с точки зрения общественных интересов. Иначе говоря, осознание человеком науки тех обязательств, которые накладывает на него исследовательская работа. Понимание им того факта, что новое знание в наши дни уже является действием, акцией, свершением, последствия которых необходимо предусмотреть с учетом ожидаемой степени блага и вероятной степени риска.

Итак, «драма перечеркнутых усилий», «драма цейтнота» и «драма ответственности»— вот три ситуации, которые принес с собой на экран человек науки. Наверно, ими не исчерпывается то новое и специфичное, что мы вправе связать с освоением этой темы кинематографом.

Но я ограничусь ими, потому что в обсуждаемых картинах они заявили о себе, как мне кажется, наиболее плодотворно.

Если начать с «драмы перечеркнутых усилий», то на ней держится одна из самых значительных картин списка — «Твой современник». Впрочем, порознь эти три ситуации почти не встречаются. Ведь именно драма ответственности — притом, отнюдь не служебной, а моральной — перед своей совестью и перед своей страной — побуждает героя этого фильма вести изнурительную борьбу за отмену собственного проекта. Кроме того, и Губанов и Ниточкин, при всем различии этих характеров, одинаково остро ощущают стремительность технического прогресса и сочли бы для себя бесчестьем примириться со старой технологией, когда уже есть более совершенная.

Помните, с каким пренебрежением Ниточкин отзывается о каком-то Матвееве, который читает студентам органику: «Вы подумайте только, жизнь идет, черт знает что творится в науке, а он талдычит все одно и то же, одно и то же. Разве так можно!.. Говорите — почтенный ученый? Нет, дорогой мой, нынче в науке надо каждый год проверять, почтенный ты или уже не почтенный». А профессору Серебрякову не без раздражения заявляет: «Всякое открытие естественно порождает новое открытие, а всякая идея в науке как бы тянет за собой новую идею. И в этом и заключается прогресс, если вы хотите знать».

Те же проблемы органичны и для «Укрощения огня», где герой на протяжении многих лет яростно пробивается сквозь разнообразие технических увлечений и свершений к главному делу своей жизни. И уже почти создав ракету дальнего действия, сам же предлагает радикальный и мужественный шаг — не откладывая ни на секунду, отказаться от сделанного и немедленно приступить к проектированию нового носителя, с какими бы расходами и трудностями это ни было связано. Потому что и здесь в логику действия включается фактор времени — технические идеи обладают свойством обескураживающе быстро стареть. Так перечеркиваются два года работы и начинается созидание ракеты, годной не только для обороны, но и для освоения космоса. И конечно, лишь чувство величайшей ответственности могло толкнуть человека на такой смелый поступок.

Но ведь истинный ученый несет ответственность перед обществом не только за порученное ему дело, но и за себя, за свой талант исследователя. И он не имеет права ради лич-

ного спокойствия отмахиваться от собственных перспективных замыслов. Таков случай академика Сретенского. Человек, разговаривающий «пожилыми словами», старомодный в глазах его непутевой дочери, когда-то в юности высказал «безумную идею», обогнавшую науку на полвека. И вот теперь старый ученый берется с юношеским пылом за ее реализацию.

Ради этого весьма проблематичного, даже фантастичного по мнению многих, предприятия ему приходится отказаться от руководства научным институтом, от созданной им научной школы, от четких задач и привычного ритма жизни. Да и от прочной репутации солидного ученого. Но именно так понимает Сретенский свою гражданскую обязанность. Уж ему-то известно, чего стоит в научном мире «инерция восхвалений и восторгов». Бывает, что ученому уже давным-давно грош цена, а ему все еще поют дифирамбы. Нет, такая доля Сретенского не устраивает. Вместе со своим юным другом и вдохновителем Котиковым (С. Любшин) он решается — искания это и есть дух науки.

Да, эпоха великих открытий предлагает ученым весьма беспокойную жизнь, далекую от чинной размеренности. Академик Дронов тяжело болен и не заблуждается относительно близкой развязки. Но незавершенные исследования заставляют его решительно отвергнуть предписанный врачами покой. Разве можно оставить любимое дело, если «работы лет на сто хватит, не меньше... А вот взглянуть хотя бы одним глазом, что будет через сто лет, а? Интересно...»

Вряд ли случайно это почти текстуальное совпадение с уже цитированной мною репликой из «Скучной истории». Тут, собственно, не повторение, а скорее противопоставление. В отличие от героя Чехова, академик Дронов отлично знает, что на нем не оборвется цепочка, что научная эстафета будет подхвачена, хотя сам он так и не успел осуществить задуманное. Торопился, а не успел...

А вот — случай академика Курчатова. «Я делаю выбор не в расчете на место в истории,— говорит он в сценарии «Выбор цели».— Мне важен суд моих соотечественников, моего народа. А в будущем... Если будущее будет и будут жить в нем потомки наши — самое главное, что они будут жить!..» Но именно поэтому нельзя опоздать. И он старается не потерять ни минуты.

Когда талантливый молодой физик просит отпустить его на другую работу и приводит элементарный довод — мол, бомбу сделают и без меня, Курчатов ему отвечает: «И без меня сделают. Но без нас позже. На неделю. Или на месяц». И эта неделя для него больше значит, чем все остальное. Ибо он живет и работает под девизом: «Мы должны успеть». Его нетерпение продиктовано не только бренностью жизни, но прежде всего велением истории.

В сущности, то же сознание величайшей ответственности перед потомками движет и профессором Барминым, для которого Байкал — достояние всего человечества. На этот раз волнения ученого связаны не с экономикой и не с космосом, не с энергетикой и не с обороной, а с охраной среды обитания. Надо отдать должное публицистическому чутью С. Герасимова — он первым в нашем искусстве заговорил об угрозе, которая нависла над миром и которую можно предотвратить лишь безотлагательными мерами.

Теперь, по прошествии пяти лет со дня выхода картины, когда «экологическое грехопадение человечества», как выражаются западные специалисты, широко изучено и осмыслено в глобальном масштабе, его последствия уже не могут захватить нас врасплох. Но тогда профессор Бармин с его святым отношением к природопользованию, с его стойкой непримиримостью и затаенной печалью, с его шумными спорами и тихой кончиной пришел к нам с экрана как образ-предупреждение, как сигнал тревоги.

Экран предложил нам и такой случай, когда двуединая сущность современной науки «знание — решение» становится для ученого источником мучительных переживаний. На этот раз они связаны не с глобальными процессами и не с судьбами народов, а с благополучием всего лишь одного человека. Но каждый раз э т о г о человека, с надеждой вверяюще-

го ученому свою судьбу. Таков случай профессора Седова из «Степени риска».

Само название фильма очень точно выражает его проблематику и нравственную атмосферу. Если Бармин старается определить границы нашего вмешательства в природные процессы, то Седов еще более трагедийно пытается уяснить границы своего вмешательства в жизнь данного существа. Каждый раз риск! И ничего тут не поделаешь, ни на кого это бремя не переложишь. Профессор Седов — опытный хирург, крупный авторитет в своей области, но любая операция связана для него с муками сомнений. И так — сорок лет, изо дня в день.

«Приказал бы кто-нибудь — иди и режь! Вот анализы, вот снимки, диагноз, план операции. Выполняйте, Седов! Есть выполнять! Только бы не видеть лица больного и ничего не решать. Есть же граница опыта, за которой я не могу рисковать...» И еще один отрывок из внутреннего монолога профессора Седова — о науке, такой беспристрастной, такой нелицеприятной: «...Теоретическая, экспериментальная, всесильная — что нам-то она?!.. Что нам заманчивое служение ее прогрессу, успехи, почести на этом пути, если от каждого нашего решения зависит жизнь. Ну, хотя бы год, хотя бы один день жизни человеческой...»

Сколько горечи и сколько подлинного гуманизма в этих раздумьях. Быть может, именно поэтому случай профессора Седова представляется мне наиболее драматичным из всех рассмотренных.

Однако не забудем и о «Девяти днях», где все эти нравственные коллизии так или иначе были заявлены еще раньше. Трудно сказать, какая из них доминирует в случае Гусева, который мы, вслед за Куликовым, вправе назвать «эффектом Гусева», только имея в виду феномен не из области физики, а из области общественной морали.

Год, на протяжении которого мы девять раз встречаемся с Гусевым,— это все, что ему отпущено. Он это знает. Его подстегивает не только общий прогресс науки, но и собственная биография, которую он сам себе безжалостно отмерил. Но когда выясняется, что опыт закончился неудачей, он не опускает рук. «Из ста возможных путей к истине один испытан и отпал. Осталось только девяносто девять». Это не рисовка, а типичная для ученого логика. Отрицательный результат тоже обладает научной ценностью. Он тоже «момент истины».

«Когда-нибудь люди скажут нам спасибо»,— говорит Гусев отцу о покорении атома. «Людям нужна энергия. Ты понимаешь, энергия — это все!»— говорит он Куликову о своих попытках подчинить себе термоядерную реакцию. Он прямо так и заявляет, что работает для человечества, как бы подсказывая будущему критику суть своего характера. Чуждый всяческой позе и какой-либо выспренности, он сдержан, молчалив, даже, пожалуй, застенчив. Но когда речь заходит о цели его усилий, Гусев не боится громких слов. Да, для человечества. Именно так! При этом свою опытную установку он именует «кастрюлей» («упрямая, собака, ну ни одного нейтрона!..») и вообще обнаруживает приверженность к сниженной лексике, а вовсе не к пафосу, словно подвластное ему техническое могущество смущает его.

На протяжении последних десятилетий омоложение нашей науки шло бурными темпами, и авторы «Девяти дней» едва ли не первыми откликнулись на этот процесс, обогнав, пусть ненадолго, нашу литературу. Гусев и Куликов, с их разным стилем поведения, но с роднящим их и всегда спасительным чувством юмора, на какое-то время стали для критиков чуть ли не эталонами современных молодых ученых. Но, странное дело, если от Куликова потянулась ниточка типологической преемственности к Саше Кириллову, к Евдокимову, к Котикову, то Гусев продолжения на экране не получил. Впрочем, это уже другой разговор и для него будет более подходящий повод.

Во всяком случае, корни жизненные были у обоих. Еще во второй половине пятидесятых годов молодые люди вроде них принесли в науку новый, «не профессорский», а скорее «студенческий» тип поведения, свою фразеологию, свою манеру общения. Самые споры ученых уже в ту пору приобрели «несолид-

ный» характер, и пресловутая Истина зачастую стала являться ее новоявленным рыцарям не в кабинетном уединении при уютном свете зеленой лампы, а где-нибудь на ходу, в людном коридоре у дверей лаборатории, в шумной курилке, в бурной дискуссии у доски, даже за столиком кафе.

Оскорбило ли это внезапное нашествие «молодых гениев» старую научную гвардию? Истинные ученые только приветствовали их появление, сумев разглядеть за нарушением академического этикета, за внешним легкомыслием, за мальчишеской бравадой и интеллектуальным озорством молодежи ее исследовательскую смелость и драгоценную независимость суждений. Да и так ли уж важен этикет? Оппенгеймер, например, считал, что работа физиков вообще наполовину состоит из болтовни в лабораториях. В простом студенческом «трепе», как заметил однажды Винер, иной раз содержится больше смысла, чем в академическом священнодействии. А Нильс Бор часто повторял: «Есть вещи настолько сложные, что о них можно говорить лишь шутя».

И академик Дронов, играющий «в классы» на тротуаре, и профессор Ниточкин с его непосредственностью и смешными чудачествами, и доктор технических наук Пономарев, так до смерти и оставшийся неугомонным мальчишкой,— все они из того же теста. Да и сама наука — не только изнурительный поиск и страшная ответственность, но и радость мысли, и восторг понимания, и азарт преодоления. Ее эмоциональный репертуар необычайно широк.

Однако переживания ученого, связанные с его профессиональной совестью, не случайно вынесены в этом разговоре на первый план. Недаром этимология слова «совесть» отсылает нас к глаголу «ведать», то есть — знать.

Защита без оппонента

Речь пойдет не о защите диссертаций (хотя и об этом будет сказано два слова), а о защите нашими героями своих нравственных позиций и своей гражданской морали. О защите ими веры, которую они исповедуют — наука для блага людей.

Но сначала маленькое отступление. Уже Хиросима заставила лучших представителей мировой научной мысли задуматься над своей ролью в жизни современного общества. Для Эйнштейна, Сциларда, Бора это событие стало личной трагедией. Потом, в пятидесятых годах весь научный (да и не только научный) мир потрясло «дело Оппенгеймера». О нем много написано и обстоятельства его достаточно широко известны, чтобы на них здесь специально останавливаться. Тем более что когда картина «Выбор цели» будет закончена, мы все это увидим на экране. Увидим и Эйнштейна, и Сциларда, и Бора, и Оппенгеймера, и многих других замечательных ученых той поры.

О «деле Оппенгеймера» замечу только, что, наверно, со времен Галилея перед мыслящими людьми не возникала в таком гнетущем обличье давняя проблема взаимоотношений науки и власти. С той только разницей, что теперь, в середине XX века, власть не запрещала научное открытие и не заставляла ученого отказаться от него, а наоборот — угрозами вымогала идею термоядерного оружия у человека, который, хотя и сделал атомную бомбу, но потом, после Хиросимы, не пожелал участвовать в создании новых средств массового уничтожения.

И не почему-либо, а исходя именно из велений совести.

Так история вывернула наизнанку трагедию Галилея, превратив «дело Оппенгеймера» в мрачный символ современных методов насилования науки.

В сценарии «Выбор цели» весьма красноречивы также размышления Курчатова о его собственных взглядах на этическую сторону порученного ему дела. В сущности, он исходит из того же, из чего исходил Эйнштейн, настаивая на создании бомбы перед лицом фашистской угрозы. «Мы должны успеть,— говорит Курчатов.— Вот и вся моя нравственность!

...Мир не обеспечить призывами даже самых лучших людей, таких, как Бор. Это все слова!...»

Суждения Курчатова о моральных аспектах его изысканий не менее выразительны и в «Укрощении огня», в том эпизоде, где мы видим ученого в бункере у пульта управления сразу после атомного взрыва. «Наука — это исследование, предположение, эксперимент,— говорит он.— Когда наука совершает рывок и открывает возможность для действий, затрагивающих миллионы людей, возникает необходимость переосмыслить нормы морали, чтобы поставить эти действия под контроль». Но ничего похожего на Западе не произошло, говорит он, напротив, науку там превратили в орудие политического шантажа.

«Да, я знаю,— заканчивает свой длинный монолог Курчатов,— оружие, которое создаем мы, является инструментом насилия, но нас вынудили его создавать во избежание более отвратительного насилия».

В обоих монологах подчеркнуты государственные интересы, из которых исходит ученый.

Наука для него неотделима от благополучия своей страны и своего народа, и он декларирует свою позицию со всей прямотой человека, привыкшего к четким определениям.

В этом контексте уместно вспомнить о споре профессора Бармина с Ивановым относительно строительства комбината на Байкале.

Спор любопытен, ибо оба его участника исходят из государственных интересов, с той только разницей, что Бармин представляет себе проблему во всей ее сложности и защищает дело своей жизни, а для Иванова будущее Байкала — дело не личное, а служебное. «Так ведь решение уже принято», — говорит Иванов, чтобы прекратить разговор. «Значит, будем бороться»,— спокойно заявляет Бармин. «С кем?!»— искренно удивлен Иванов.— С государством?» «Это я уже знаю,— смеется Бармин.— В таких случаях, извините меня, принято всегда ходить с больших козырей. Государство, народ, понимаете ли. Будем бороться против тех, кто не хочет понять простых истин, да еще других вводит в заблуждение».

Для Бармина такое намерение естественно. Ведь он потом скажет своему ученику Коле: «Главная сила в развитии мира — борьба». И для убедительности повторит: «Борьба!»

Но тут возникает естественный вопрос — всегда ли есть эта борьба в обсуждаемых картинах? Не с государством, разумеется, а именно борьба ученого «против тех, кто не хочет понять простых истин, да еще других вводит в заблуждение». Противник обозначен точно. А где же он? Куда он делся? И еще. Почему наш кинематограф так старательно обходит многие, достаточно распространенные и подчас остроконфликтные ситуации, которые неизбежно складываются в научной среде помимо и поверх естественных концептуальных расхождений и теоретических несогласий. Я говорю не о «драмах идей», а о драме равнодушия, например, или о драме академической рутины. Да мало ли!

Ведь научный работник у нас — профессия не только весьма распространенная, но и весьма престижная. И к тому же хорошо оплачиваемая. «Сейчас мамки выдают за физиков дочек, даже не спрашивая о зарплате,— говорит Олег Пономарев.— А на свадьбах все пьют за Колумбов двадцатого века». Но разве в среду современных Колумбов не проникают различными путями и заядлые бюрократы, и ловкие дельцы, и сметливые карьеристы?

Так ли все радужно и безоблачно в наших многочисленных НИИ и лабораториях? И не сужают ли авторы фильмов о людях науки рамки того нравственного эксперимента, который они ставят для нас на экране?

И опять я вернусь к «Скучной истории», к неторопливым признаниям Николая Степановича, к его печальной иронии. Вспомните его тягостный разговор с «молодым жрецом науки», который просто жаждет написать под руководством Николая Степановича диссертацию, а посему просит подсказать ему подходящую, как мы бы теперь сказали, «диссертабельную» тему.

«— Очень рад быть полезным, коллега,— говорю я,— но давайте сначала споемся относительно того, что такое диссертация. Под

этим словом принято разуметь сочинение, составляющее продукт самостоятельного творчества. Не так ли. Сочинение же, написанное на чужую тему и под чужим руководством, называется иначе...

Говорю я много, а он все молчит. В конце концов я мало-помалу стихаю и, разумеется, сдаюсь. Докторант получит от меня тему, которой грош цена, напишет под моим наблюдением никому не нужную диссертацию, с достоинством выдержит скучный диспут и получит ненужную ему ученую степень».

Совершенно современная коллизия, не правда ли? Даже не верится, что это могло быть написано так давно. Ведь о подобных диссертациях и сейчас то и дело читаешь в газете. А разве пресса не предлагает нам в изобилии взволнованные письма из разных научных учреждений относительно склок, раздирающих вчера еще жизнеспособные творческие коллективы. Из-за присвоенного авторства, из-за мнимого приоритета, из-за охотников примазаться к чужому открытию. Даже из-за грубого администрирования. Наконец, из-за несходства творческих мотивов, социальных навыков и природных темпераментов. Недаром и у нас и за границей сейчас специально исследуются такие проблемы, как психологическая совместимость внутри научной группы, пути определения ее лидера, оптимальная система отношений в научном коллективе.

Нет, современная лаборатория или исследовательский институт вовсе не храм, где царит благоговейная тишина, лишь изредка нарушаемая возгласами «эврика!». В наше беспокойное время и здесь, быть может, как никогда раньше, кипят страсти, сталкиваются интересы, противоборствуют честолюбивые притязания. Но все это часто остается за кадром.

Больше того, жизнь не скупится не только на драматические, но и на сатирические коллизии в сфере науки. Совсем недавно «Комсомольская правда» поведала своим читателям об удивительном открытии, которое буквально изменило самый облик Института языкознания Академии наук Казахстана. Дело в том, что в прошлом году в окрестностях Алма-Аты были обнаружены таинственные надписи, высеченные чьей-то неведомой рукой на большой каменной глыбе. Институт немедленно направил на место находки авторитетную комиссию в составе одного академика, двух членов-корреспондентов и многих научных сотрудников различных рангов. Изучив надписи, комиссия передала в печать сообщение о выдающемся событии в области тюркологии — найден памятник древней культуры, относящийся к VI—IV векам до нашей эры. Уникальная восьмитонная глыба со всеми предосторожностями была доставлена в Алма-Ату и установлена во дворе Академии наук, под окнами института. Сенсация в тюркологии уже приобретала характер научного триумфа, когда вдруг выяснилось, что надпись была специально выбита на злосчастном камне в 1969 году для съемок фильма «Кыз-Жибек» и что заимствована она из широко известной монографии, по которой учатся студенты.

И снова я позволю себе не согласиться с академиком А. Будкером, который считает, что «неудача многих «покушений» кино на отображение людей научного круга состоит в том, что вместо ученого вам подсовывают укрупненного мещанина, все страсти которого вращаются вокруг себялюбия, славы, яростно охраняемых регалий и званий. А противопоставляются этому, с позволения сказать, типу небрежно современные молодые люди с набором «физических хохм» и не очень заметной гражданской жилкой. При этом чинуша от науки,— считает академик А. Будкер,— выходит выразительнее, «ближе к жизни», «купается в пороке».

Боюсь, что картина, нарисованная академиком А. Будкером, прямо противоположна истинному положению вещей в нашем кинематографе. Насколько мне известно, себялюбцы от науки, яростно охраняющие свои регалии и звания, не такая уж редкость в жизни, но никак не на экране. Перебираю в памяти все сколько-нибудь серьезные фильмы из жизни ученых и, кроме интригана Морозова — второстепенной фигуры из окружения академика Дронова,— больше таких фигур не нахожу.

Столь же тщетно ищу в перечисленных фильмах молодого человека с набором «физических хохм» и не очень заметной «гражданской жилкой». Кто бы это мог быть? Ведь не Куликов же и уж, конечно, не Гусев, тем более что академик А. Будкер высоко оценивает «Девять дней одного года». Усматривая в этом фильме «верность характеров», он ограничивается лишь частным замечанием: «лучевую болезнь Гусева я бы заменил «обыкновенным» инфарктом — типичной болезнью людей, вступающих в драку ради высших целей».

Значит, не они. Тогда кто же? Очень хочется отыскать такую фигуру на экране. Очень! Именно потому, что в жизни она действительно обращает на себя внимание и во всех отношениях заслуживает художественного анализа. Разве что под эту характеристику попадает молодой физик Евдокимов, тот самый, что так несчастливо полюбил красивую стюардессу. В нем действительно немало дешевого шика, начиная от претенциозного имени Электрон и кончая напускным высокомерием человека, причастного к опасным тайнам материи. Чего стоят, например, его безвкусные «романтические» намеки накануне отъезда на «Альфу». «Я, может, сковырнусь во время опыта»,— рисуется он перед Наташей. В нем, и правда, есть этакая пошлинка самодовольного мещанина от физики, пижона от науки. Но ведь Наташина любовь, по-видимому, и должна была исцелить его от душевной низкопробности.

В принципе тут намечены черты вполне жизненного характера. А уж если фильм Г. Натансона и впрямь не свободен от привкуса мещанской мелодрамы, так за это с Евдокимова спрашивать не приходится. Ведь, честно говоря, этот налет самоуверенного избранничества присутствует и в образе Куликова, с тем только несомненно существенным отличием, что его снисходительная интонация подкреплена подлинной интеллигентностью и высоким авторитетом блестящего специалиста. Евдокимов — это, как говорится, Куликов «для бедных», но в самой направленности такого рисунка уловлено нечто типичное для нашего времени, когда наука поглощает десятки тысяч образованных молодых людей, независимо от уровня их душевной культуры.

Академик А. Будкер считает, что экран заполнен «ненастоящими» учеными, что их «нам дают в лошадиных дозах», тогда как ученых истинных, таких, которые «не путают денег с наукой» и регалиями, не видно. Тут у меня опять и несогласия и сомнения. Мне кажется, что даже подходя к героям наших лучших фильмов с тем высоким критерием, который для выявления «настоящих» ученых предлагает академик А. Будкер, к числу таковых можно смело отнести и Гусева с Куликовым, и Артема с Олегом, и профессора Бармина, и профессора Седова, и профессора Ниточкина, и академика Дронова, и академика Сретенского, и академика Башкирцева. Во всяком случае, никого из них не заподозришь ни в мещанстве, ни в корыстолюбии, ни в мелком тщеславии. Всем им свойственна как раз та драгоценная черта, которая и предлагается в качестве опознавательного знака истинного ученого: «постоянная верность забрезжившей перед тобой истине».

А если все же этим образам не суждено было достигнуть той степени художественной глубины и социальной типичности, какая превращает вымышленных персонажей в наших жизненных спутников, то не в последнюю очередь из-за того, что никому из них не противопоставлен сильный, если хотите — достойный противник. Не сумма обстоятельств, а реальный человек, с иным нравственным кодексом, с иной научной этикой, с иным взглядом на свою профессию. Да, всем перечисленным героям противостоит «косная природа», которая так неохотно выдает людям свои тайны. Но с кем, спрашивается, кроме нее, вступает «в драку ради высших целей» Гусев? Или Дронов? Или Седов? Или Сретенский? В том-то и дело, что каждому из них, для того, чтобы утвердить себя в качестве *человека науки*, а не научного работника вообще, ощутимо не хватает как раз такой драки. Помимо «момента истины» им еще необходим «момент социального самоутверждения».

Быть может, Гусев как тип современного молодого ученого потому-то и не получил про-

должения на экране, что такой характер более, чем какой-либо иной, требует для своего развития нравственной конфронтации. Помните рассуждения Куликова о том, что такое «дурак от науки» или «административный дурак», и в чем их сила —«умный может ошибаться, дурак не ошибается никогда». Конечно, стычка с «неошибающимся дураком» вряд ли щедро обогатила бы образ Гусева. Но ведь даже и ее-то в картине нет. Вот и пребывает Гусев в изоляции от своего так и не объявившегося оппонента, защищенный от любой напасти толстыми стенами своей лаборатории и подверженный воздействию лишь невидимого излучения. Если Куликов внутренне противоречив и потому представляет собой саморазвивающийся тип, то любой модификации Гусева, для того, чтобы он мог сверкнуть какими-то неожиданными гранями своего характера, ох как нужен умный противник!

А его найти не так трудно. Наверно, он не обязательно должен быть мещанином с академическим званием, отстаивающим «по науке» свои эгоистические цели, материальные выгоды и личное спокойствие. Хотя и о нем не грех помнить. Но ведь даже академик А. Будкер признает, что такие чувства, как ревность, одержимость, обида, в жизни деятеля науки достигают накала подлинных страстей.

Недавно «Политиздат» выпустил массовым тиражом воспоминания нашего выдающегося генетика академика Н. Дубинина —«Вечное движение». В этой книге приведен случай, который, прямо скажу, произвел на меня большое впечатление, и в качестве концовки этой главы я попробую кратко передать его суть.

Н. Дубинин упоминает об одной давней научной дискуссии, в которой он, тогда еще молодой доктор наук, принял участие. В ходе этой дискуссии весьма известный советский ученый с очень высоким положением в отечественной науке высказал тезис, который не мог не вызвать протеста со стороны Н. Дубинина. И вот автор рассказывает, как за сутки до его выступления этот именитый ученый, сидевший ранее в окружении своих соратников, пересел в кресло рядом с ним. «Целый день он шутил, наклонял ко мне голову, посмеивался над выступавшими, стремясь, видимо, приобрести мои симпатии, как бы приглашая быть хотя бы эмоциональным его сторонником, всячески показывал, каким хорошим он может быть». Он был мил, доброжелателен и казался совсем другим человеком, «в сравнении с тем, которого я привык видеть. На его обычно угрюмом, аскетическом лице теперь играла улыбка».

Но вот пришла очередь Н. Дубинина, и он высказал с трибуны свою точку зрения. С того момента этот известный ученый вот уже более тридцати лет никогда не узнает Н. Дубинина при встречах и не здоровается с ним.

Это — к разговору о человеческих страстях в науке. В том-то все и дело, что в исследовательском творчестве даже такое благодетельное свойство, как научная одержимость, легко может обернуться слепым фанатизмом, болезненным самомнением, диктаторской нетерпимостью. И тут кончается наука, хотя человек еще долго может занимать в ней высокое место.

Да и вообще, разве научная одаренность человека является гарантией его высокой нравственной организации?

Наука обгоняет человека?

Еще в начале нашего столетия мнение пушкинского Моцарта относительно несовместности гения и злодейства считалось незыблемым. Под эту формулу подводили не только художественную одаренность. Самые авторитетные ученые склонны были отождествлять идею познания с идеей гуманности. Но вот экспансия науки во все области жизни заставила по-новому взглянуть на соотношение «истина — добро». Высокая моральность, якобы изначально заложенная в самой исследовательской деятельности — служение правде!— была поставлена под сомнение. Уже не первый год вокруг этой проблемы идет оживленная дискуссия (в нашей печати тоже), демонстрируя поразительный «разброс» мнений.

Из огромного разнообразия авторитетных высказываний на этот счет приведу лишь одно, привлекшее мое внимание остротой постановки вопроса, не говоря уже о лаконизме, с каким здесь выражена глубокая мысль: «Разумеется, без каких-то нравственных задатков человек не может заниматься наукой. Но крупный негодяй тоже может быть ученым, он может обладать волей, работоспособностью, интересом к познанию. И эти прекрасные сами по себе качества далеко не всегда могут быть нацелены на хорошие дела. Ведь критерии нравственности не заключены внутри науки, они — вне ее».

Таково суждение доктора технических наук К. Феоктистова, которого мы больше знаем как одного из наших прославленных космонавтов. Это хотя бы к вопросу о конфликтности (скорее, правда, бесконфликтности) фильмов из жизни ученых. Но помимо того, в суждении К. Феоктистова, как мне кажется, исчерпывающе определено очень важное, принципиально важное отличие художественного познания от научного. В том-то и дело, что художественная правда немыслима вне нравственных критериев, которые изначально содержатся в природе искусства. Они — ее условие. Что же касается научного открытия, то его истинность вовсе не вытекает из моральных принципов ученого и не несет их в себе.

Значит ли это, что наука безнравственна? Нет, это значит лишь, что диалектика соотношения истины и добра вовсе не так проста. Особенно если говорить о личности ученого, точнее — о его жизни в науке. Да, сама по себе научная истина — ни добро, ни зло. Да, научная истина и мораль — категории не сводимые одна к другой. Наука безучастна, нравственность императивна. Наука описывает, нравственность предписывает. И спутать их критерии — значит, нанести ущерб обеим. Но все же в самосознании ученого, а следовательно, в его поведении эти категории как-то соотносятся. По-видимому, посредствующим звеном между ними является общая культура человека. И здесь духовности ученого принадлежит не меньшая, а может быть, и большая роль, нежели его исследовательским возможностям. Не специальной культуре, а именно культуре чувств.

В том-то и дело, что у науки есть свое «диктаторское» начало — ее бескомпромиссность, принудительная категоричность ее законов для людей. Но есть и свое глубоко демократическое начало — равенство всех перед научной истиной. И люди науки, вольно или невольно, ориентируются на то или другое начало, в зависимости от своих социально-психологических склонностей и навыков.

Когда академик Дронов размышляет о том, кто подхватит после него эстафету, он отводит кандидатуру Румянцевой, хотя она «энергична, умна, талантлива». Для него важнее другое — он показывает на сердце. А ведь уж Дронов-то, наверно, знает, что наука «надлична», что она игнорирует «веления души» и прочие сантименты.

Между прочим, как раз за это «бездушие» объективного знания и уцепилась в наши дни религия, стремящаяся — нет, уже не сокрушить, а лишь дополнить собой науку. И прежде всего — верой, в которой человек якобы нуждается тем больше, чем отвлеченнее становится его мышление, чем дальше он уходит в познании от своих чувств. Она-то и берется возместить «эмоциональный ущерб».

В известном диалоге протоиерея Серафима (А. Попов) с академиком Дроновым за шахматами спор религии с наукой не только выразительно персонифицирован, но и достаточно серьезен. «Почему бы нам совместно не опекать человека?— говорит отец Серафим.— Вы материально, а мы духовно. Не цените вы нас...» «Дай вам душу, так вы утянете и всего человека»,— возражает Дронов.

При всей театральности режиссерского решения, это один из самых содержательных эпизодов фильма, весьма актуальный и по сей день. Он содержателен не только потому, что научное мировоззрение тут столкнулось с религиозным верованием и оба актера блеснули своим мастерством, но и потому, что у героя появился пусть даже слабый, но умный оппонент. Благодаря этому зритель незаметно проникается содержанием таких категорий, как добро, человечность, духовность, при-

чем — как раз в их гражданском, а не церковном истолковании.

У этого спора относительно нравственного обеспечения деятельности ученого есть и другая грань, отчетливо заметная в «Степени риска». Ведь это не случайно, что Саша Кириллов — с его культом математики, трезвой логики, точного расчета и бесстрастной аналитичности — ученый молодой. И что ему противопоставлен ученый, который уже далеко не молод. Саша не может понять Седова, для которого каждая операция —«езда в незнаемое», эксперимент, тем более страшный, что он ставится на человеке, а потому всякий раз превращающийся в тяжкое душевное испытание. Неужели недостаточно научной строгости, а нужны еще и переживания — возвышенные чувства, мучительные сомнения, пылкая самоотверженность, нежный дар интуиции. (Как живуч, оказывается, фон Корен!)

Эмоциональный итог этого фильма может быть выражен словами старинной мудрости: сущее не делится на разум без остатка. Фильм сообщает нам очень благородную мысль — чем ближе наука касается человека, тем важнее душевная готовность ученого считаться с этим «остатком». Но тут напрашивается еще один вывод, куда более злободневный, а потому и более тревожный. Что же получается, выходит, к современному ученому могущественные аналитические навыки приходят намного раньше житейской мудрости? Да, видимо, такова особенность эпохи. В самом деле, нравственная биография ученого складывается теперь заметно медленнее его научной биографии. Иначе говоря, культура чувств молодого ученого имеет тенденцию все дальше отставать от его все ускоряющейся исследовательской культуры. Значит, столь радующее всех нас омоложение науки, о котором говорилось выше, имеет и свою оборотную сторону?

Уж не потому ли так запомнился всем нам возглас старого профессора Ниточкина в его полушутливой полемике с деловитым и суховатым Губановым —«жить надо страстями, дорогой мой, жить надо страстями!»— не потому ли он так запал в душу, что здесь схвачено очень существенное противоречие века. Противоречие между «старомодным», можно сказать, романтическим интеллектуальным гуманизмом и новоявленным рационализмом.

Здесь тоже прощупывается будущий оппонент. Если для ученых типа Седова (да и типа Гусева) занятие наукой предполагает в качестве обязательного условия человечность, то для ученых вроде Саши Кириллова (да и Куликова, наверно, тоже) все это —«дребедень и сантименты», особенно смешные в наше время, когда любое явление бытия может быть запрограммировано, смоделировано, рассчитано. Любое, даже такое, как счастье. Саша презирает научный энтузиазм и боготворит цифровые выкладки, инженерную целесообразность. Математика —«это наука очищения, она исключает все лишнее». Надо «не думать, а мыслить». Переживания? Чувства? Все это пережитки. То ли дело математик, который «сидит себе на стульчике и переживает кривизну пространства».

Конечно, легче всего заклеймить, посрамить, высмеять новоявленных Базаровых, довести их интеллектуальную спесь до карикатурности, до этакого высоколобого чванства. Но, к счастью, наш кинематограф почувствовал тут знамение времени и отнесся к нему достаточно осторожно. Да, это не только биографическое противоречие роста современного ученого, но и противоречие современной истории. Что же делать, если техническая цивилизация и духовная культура общества развиваются не синхронно? Если первая связана с новыми ритмами науки, с ее неуклонным ускорением, а вторая — по-прежнему с неизменным ритмом смены поколений? Если перепад между уровнем научного знания и уровнем нравственного самосознания нашего современника так или иначе обнаруживает себя и обнаруживает иной раз в самых неожиданных проявлениях? В обществе, стремящемся к социальному и духовному прогрессу, эта проблема не может оставаться без внимания.

Да, в наши дни не редкость и обожествление науки, ее фетишизация — настроения, особенно распространенные среди научной мо-

лодежи. Тут и высокомерное игнорирование моральных ценностей из-за неточности их формулирования. И вера в науку как средство избавления от всех бед человечества. И стремление превратить ее чуть ли не в новую религию, сделать из нее духовного наставника общества... Так притязания Саши Кириллова, можно сказать, повторяют мечты отца Серафима, только с обратным знаком.

Но в наши дни не редкость и прямо противоположные призывы, следующие давним заветам Эйнштейна, который еще до второй мировой войны пришел к выводу, что и для данного поколения и для исторического процесса моральные качества выдающейся личности значат больше, нежели ее интеллектуальные достижения. Последние, считал автор теории относительности, зависят от величия духа человеческого в большей степени, чем принято думать.

Как видите, спор далеко не завершен. Он продолжается и в жизни и на экране. Недавно в него включились авторы и герои такого оригинального явления нашего киноискусства, каким стал «Солярис». Я не буду сопоставлять фильм с одноименным романом и упрекать Ф. Горенштейна и А. Тарковского в том, что они его слишком своевольно истолковали или не поняли. Чего уж там, если сам С. Лем как-то признался, говоря о «Солярисе»: «Написал я еще одну книгу, которую ценю, хотя сам не вполне ее понимаю...» Кроме того, я не собираюсь подробно анализировать фильм. Кинематографическая «соляристика» и без того достаточно обширна, поэтому я ограничусь некоторыми наблюдениями и замечаниями, лишь прямо относящимися к теме статьи.

В начале картины интересующее меня противоречие выглядит примерно так. Пилот Бертон (В. Дворжецкий) заявляет себя решительным противником «познания любой ценой». Для него наука только тогда истинна, когда она опирается на нравственность. На что главный герой психолог Крис Кельвин (Д. Банионис) возражает, приводя уже знакомый нам довод: «Нравственной или безнравственной науку делает человек. Вспомните Хиросиму...» (А мы вспомним монолог Курчатова.) Он даже предлагает применять к загадочной планете «крайние меры»— «воздействовать на Океан жестким излучением».

Однако попав на Солярис и столкнувшись там с фантастическим эффектом материализации совести, Крис круто меняет свои взгляды. На Солярисе он уже оспаривает позицию астробиолога Сарториуса (А. Солоницын), для которого долг ученого перед истиной не имеет ничего общего с его долгом перед людьми. Теперь уже Крис считает, что такая точка зрения бесчеловечна. Соотношение «наука — нравственность» постепенно даже приобретает для него на Солярисе значение альтернативы: «наука или счастье», «наука или любовь». «Ты мне дороже, чем все научные истины, которые когда-либо существовали в мире»,— говорит он ожившей Хари (Н. Бондарчук). «Вопрос — это всегда желание познать, а для сохранения простых человеческих истин нужны тайны. Тайны счастья, смерти, любви»,— говорит он Снауту.

Да, есть еще позиция кибернетика Снаута (Ю. Ярвет), которая, впрочем, не отличается определенностью. Если Сарториус считает, что «человек создан природой, чтобы познавать ее», что «человек обречен на познание», а все остальное блажь, если у Криса чувство любви развивается параллельно с комплексом вины и покаяния («стыд — вот чувство, которое спасет человечество!»), то Снаут, по-видимому, располагается где-то между ними. Пожалуй, он все-таки ближе к Крису. По его мнению, если рассматривать познание как цель, то «мы — в глупом положении человека, рвущегося к цели, которой он боится, которая ему не нужна». Это значит, что рано или поздно жизнь выдвигает перед нами ситуации, «равняющие дуралея и мудреца», когда «одинаково беспомощны и посредственность и гениальность». Такова ситуация пробудившейся совести. «Человеку нужен человек!— провозглашает Снаут.— Нам не нужно других миров. Нам нужно зеркало». В сущности, он противопоставляет познание самопознанию. Если, по его мнению, Крис превращает «научную проблему в альковную историю», то сам он тоже склонен капитулировать перед океа-

ном непознанного, найти убежище от горестей мирских в незнании.

Философичность лучших наших картин о людях науки становится в «Солярисе» ведущей жанровой особенностью. На экране нравственный эксперимент в чистом виде, поставленный, можно сказать, в лабораторных условиях, для чего действие и вынесено за пределы нашего времени и нашего пространства. Да, помимо словесных дуэлей, в фильме важны и выразительны также обстоятельства действия. Ведь ученые тут противопоставлены не только друг другу, но и Океану. (Океан непознанного — образ, восходящий еще к античности. Да и Ньютон в старости писал: «Сам я себе представляюсь мальчишкой, который играет на берегу... а огромный океан истины лежит перед ним загадкой».)

Так вот, пока ученые воздействовали на Океан жестокостью — жестким рентгеновским излучением, он, в свою очередь, высвечивал в каждом из них самые темные ниши подсознания, самые дальние закоулки души и отыскивал там самые потаенные, самые стыдные воспоминания. Он необъяснимо превращал тщательно спрятанное человеком даже от самого себя, давно подавленное угрызение совести в живое существо. Вернее — в живой упрек и мучительную кару. Так он мстил человеческой науке за ее бесчеловечность. Но стоило Сарториусу послать в Океан энцефалограмму Криса, этого раскаявшегося прагматика и новообращенного гуманиста, с его страдающей совестью и потребностью любви, как все изменилось. На такой сигнал Океан отозвался материализацией самых дорогих, самых светлых образов из запасов памяти героя. По воле Океана Крис получает возможность припасть к коленям отца на ступеньках родного дома. Блудный сын человеческого познания возвращается в лоно земного добра после неземных искушений и притязаний, которыми наделила его наука.

Так понимаю я демонстративную реминисценцию из Библии и Рембрандта в одном из финальных кадров «Соляриса». Что же знаменует собой возвращение героя, какую мысль оно может породить у зрителя? Для себя я ее формулирую так: никакая, даже самая насущная научная проблема не может оправдать применения нечеловеческих методов познания. По мне — это все та же, благородная, завещанная нам еще русской классикой XIX века проблема цели и средств. Фильм говорит о пагубности искушения поменять их — цель и средства — местами, чем как раз и чреваты некоторые ситуации в науке XX века.

Но не слишком ли элементарна подобная расшифровка символики «Соляриса»? Не слишком ли просто выведен итог? Сдается мне, что я так легко его «вычислил» именно потому, что смотрел фильм в интересующем меня ракурсе и с готовностью отмахнулся от многих неясностей и в сюжете, и в деталях, и в мотивировках. Быть может, если проанализировать фильм иначе, например, с точки зрения «драмы памяти», или с точки зрения изображения будущего, или еще в каком-либо плане, то все здание подобранных мною реплик мгновенно рухнет. Ибо в иной системе рассуждений они могут так же послушно выстроиться и в иных комбинациях, повернуться совсем другим смыслом. Казалось бы, ничего страшного, даже хорошо! Значит фильм широкоохватен и по-настоящему многозначен! Да, наверно... Но все же есть в нем какая-то семантическая зыбкость, которая заставляет усмотреть досадную непоследовательность в самой логике авторского самовыражения. Видимо, «принцип неопределенности», столь плодотворно заявивший себя в науке, в искусстве может оказаться коварным оружием. Вот почему от зрителя легко услышать о «Солярисе» признание вроде следующего: «Посмотрел я еще один фильм, который ценю, хотя не вполне его понимаю». Потому что нравственный эксперимент порой теряет для него необходимую художественную строгость и превращается в гадание.

Да, оригинальная символика «Соляриса» легко и свободно толкуется в самых разных направлениях. Тут мы опять сталкиваемся с огромным «разбросом» суждений, среди которых я опять-таки выберу лишь одно, и опять же — предложенное космонавтом

К. Феоктистовым, хотя его восприятие фильма в главном не совпадает с моим. «Солярис» прямо и косвенно напоминает нам о необходимости интенсивно совершенствовать политическую и экономическую систему человечества в целом»,— считает К. Феоктистов.

Я, признаться, не нашел в фильме этой мысли. Не характерна, по-моему, для «Соляриса» и тема «ответственности ученого за сделанные им открытия», хотя в конечном счете и ее можно тут обнаружить. Суждения К. Феоктистова привлекли меня другим. Тем, что он, пусть среди прочих, нащупал в фильме тему «неприкосновенности духовного мира каждого из людей», тему «допустимости и недопустимости вмешательства в жизнь сознательного существа». «У каждого из нас есть неотъемлемое право на иллюзии,— говорит о «Солярисе» К. Феоктистов.— И ни у кого из ближних нет права разрушать их. Любое вмешательство, даже на уровне Океана... аморально по существу. Я думаю,— продолжает он,— вторжение в духовные «закрома» каждого человека без его добровольного на то согласия не может быть оправдано ничем. Это всегда по существу своему — насилие».

Достаточно прочесть не так давно изданную у нас книгу «Мозг и сознание» известного американского нейрофизиолога Х. Дельгадо, особенно заключительную ее главу «Перспективы совершенствования психических процессов («психоцивилизация»)», чтобы убедиться в актуальности такой проблемы. Теперь, когда манипулирование поведением человека даже на расстоянии (посредством электрического раздражения мозга) переходит из области фантастики в сферу научной реальности, задуматься над методами, границами и последствиями подобного управления необходимо. И «Солярис» побуждает нас к этому, пусть даже не очень стройной системой образов. Он предупреждает нас от «грехопадения» такого же опасного и необратимого, как экологическое, но пока еще менее осознанного.

«Солярис» как бы замыкает собой длинный ряд исканий нашего кинематографа вокруг темы науки. Замыкает — и в то же время предлагает новую систему отсчета. Мы живем в такое время, когда природные ресурсы нашей планеты изучаются и оцениваются из космоса, с помощью спутников и орбитальных космических станций. Как это ни парадоксально, но пространственное удаление от объекта сулит в данном случае ни с чем не сравнимый познавательный эффект. Современному художнику для оценки наших наличных нравственных ресурсов тоже все чаще и чаще будет требоваться удаление от своего предмета. Только не пространственное, а временное — взгляд на нашу действительность из будущего.

Я хочу подчеркнуть — не путешествие в красивое грядущее, как поступили авторы «Туманности Андромеды», сразу увязшие в научной декламации и бутафорском великолепии фанерных конструкций, а попытки осмыслить век науки не только каков он есть, но каким его увидят наши потомки. Примерно так и поступил А. Тарковский.

Именно потому, что современная наука «обгоняет» человека, современное искусство обязано обгонять время и приучать человека к новым формам бытия и мышления. Ведь искусство всегда являло собой чудесное средство духовной саморегуляции общества. Даже в самых трудных условиях оно неизменно располагало «философской форой», благодаря чему и готовило людей к будущему. Сколь ни стремительны будут перемены в последней четверти нашего века, завершающего тысячелетие, искусство и впредь должно помогать человеку вписываться в сложный узор еще неведомых связей и отношений.

Если наука «сокращает нам опыты быстротекущей жизни», то искусство способно сокращать сроки нашей психической и духовной адаптации к новым условиям существования, к стремительно меняющемуся у нас на глазах миру, в котором мы живем, в котором происходят глубокие социальные сдвиги. И советскому кинематографу тут принадлежит ведущая роль. Искусство времени, живущего в формах пространства, для того и даровано нам веком науки.

«Мелодии Верийского квартала»
«Каждый день доктора Калинниковой»
«Одна среди людей»
«Мосты Дюйшена»
«Почта»
«Вы идете по жизни»
«За что премия!»
«Ошские ткачихи»
«На семи ветрах»
«Жемчужина Алая»
«Это — Иссык-Куль»

Ю. Богомолов

Правило из исключения

«Мелодии Верийского квартала»
Сценарий Г. Шенгелая и А. Салуквадзе. Постановка Г. Шенгелая. Оператор Г. Мгебришвили. Художники В. Руруа и Э. Лапковский. Композитор Г. Цабадзе. Звукооператор В. Долидзе. «Грузия-фильм», 1973.

Отечественный мюзикл, в общем, довольно легкий хлеб для отечественного фельетониста.

По идее, нет более непринужденного, заразительного и непосредственного зрелища, чем мюзикл. А на деле выходит, что более принужденное, расхолаживающее своей посредственностью зрелище трудно себе и представить. Этот перепад от высокой идеи к низкой практике слишком резок и очевиден. Нигде, пожалуй, результаты так полно и категорично не отрицают цели, которые оговорены самим жанром. Это-то и обижает зрителей. Раздражает рецензентов. Но, видно, рука бойцов колоть устала. Все чаще в рецензиях и отзывах на «мюзикальные» фильмы стали проскальзывать нотки безнадежности.

Обнадеживает, пожалуй, одно: нередеющая череда опытов на этом поприще.

И еще — фильм Г. Шенгелая «Мелодии Верийского квартала».

В представление и в Верийский квартал старого Тбилиси мы входим с той стороны, где Кура расстается с городом, унося с собой мыльную пену на совесть отстиранных простынь и нижних рубашек его чистоплотных горожан.

Титры развешаны с исподним бельем конца прошлого столетия. Освещенные солнцем поникли на веревках домотканые простыни, корсеты, кринолины, панталоны — этот архаичный интим отступившего в историю века.

Мы входим в историческое время не с парадной двери. Но встречают нас с оркестром, музыкой, которая подхватывается хором прачек, согбенных над чанами... Мелодия выпрямляет людей, объединяет и роднит их в ритме, рифмует трудовые движения. Обыденность сыграна и представлена в танце. Быт графичен и живописен. Прачечная под открытым небом, высеченная в скалистом берегу, точно авансцена, которая отделена от нас рампой-рекой. Там, за рекой, вместе с утром занимается день, будничная жизнь, и начинается праздничное представление. Представление на подмостках будничной жизни.

Мюзикл, как некогда комедия дель арте, ставит под сомнение черту рампы. От этого он не становится менее условным зрелищем. От этого условность зрелища кажется более близкой, более безусловной.

Поднявшись в театр не по парадной лестнице, а через служебный вход, вместе с актерами и рабочими сцены, мы оказываемся в многоквартирном коммунальном доме. Мы видим костюмированный, загримированный мир на расстоянии протянутой руки.

Историческое время, открытое с бытовой стороны,— это время, оглядываемое с близкой дистанции. Граница между прошлым и настоящим, так же как между зрелищем и публикой, не кажется уже столь очевидной и несомненной, во всяком случае, столь строгой.

Река-рампа очень скоро остается позади. Нас ведет царственная прачка Вардо. По ступеням строф своей выходной мелодии она поднимается с корзиной свежего белья в город, и мы оказываемся в мире старого Тифлиса, тесно заселенном и хорошо обжитом, где изогнутые улицы, точно меха растянутой гармошки, а дома стиснуты, как куски шашлычного мяса, нанизанные на шампур.

«Мелодии Верийского квартала». Вардо — С. Чиаурели

Шествие-танец Вардо разворачивает перед нами всю эту хорошо организованную художниками В. Руруа и Э. Лапковским беспорядочность построек, надстроек, крошечных веранд, замысловатых лестничных переходов, эту живописную, дышащую жизнью и театральной условностью панораму Верийского квартала, непринужденно расчерченную движением камеры оператора Г. Мгебришвили и жестом актрисы Софико Чиаурели, представляющей зрителям героев и актеров начинающегося представления.

В одной из книг В. Шкловского сказано, что в слове «вдохновение» остался стертый след другого слова — «дыхание». Дышат все, а вдохновение знают немногие.

Фильм Георгия Шенгелая дает ощущение этого необычного состояния, этого редкого чувства — впрочем такого же естественного и необходимого, как дыхание.

Сюжетная история трогается в тот момент, когда Вардо останавливается у закопченного домика молодого извозчика Павле. Тут мы знакомимся с двумя самыми юными героинями мюзикла — дочерьми грустного вдовца Павле. Этим озорным, смешливым девчонкам трудно жить, когда они не танцуют и не смеются, не хлопают в ладоши, не удивляются чему-нибудь и не удивляют кого-либо. Им мучительно трудно жить не в ритме и не в пластике музыкального зрелища, не в атмосфере той легкой импровизационной свободы, которая для них только и кажется единственно возможной, естественной, органичной. Их танец — рвущееся стихийное движение, едва ограниченное внешними жестами.

Затем в фильме следует старая, как мир, сказка о Золушке, которой непременно хочется попасть на бал. Маро и Тамро узнали, что в городе объявился дающий уроки иностранный балетмейстер. Чтобы попасть в его школу, помимо способностей, нужны нарядные платья и баснословная по тем временам плата за обучение — пятьдесят рублей. Доброй феей для Золушек становится их будущая мачеха — прачка Вардо. Партнерами по танцу — экзаменаторы: итальянец Инноченци и его жена — русская госпожа Аквамаринская.

Нищета принаряжается. Мечта коронуется. Все кружатся в танце. Но движение стрелок сюжетного времени возвращает героев и испол-

нителей к условно печальной действительности, к простывшему очагу и пустым мискам в доме бедняка Павле. К социальному и имущественному неравенству. К грустной, но сильной мелодии ломового извозчика, чья повозка, словно прихрамывая, тащится по булыжным улицам старого квартала.

Обвисли на деревянных плечиках вешалок бальные наряды Золушек...

Галантные иностранцы — хозяева танцкласса — сразу очаровались милыми крошками и почли бы за честь и удовольствие видеть их у себя на уроках. Но обучение платное. Таков порядок.

И все-таки Вардо права — с такими девчонками, как Маро и Тамро, унывать и падать духом глупо. Она кое-что предпринимает, чтобы согреть дом и вдохнуть надежду. Один из почтенных граждан Веры хватился шубы, стоимостью в пятьдесят рублей, другой не досчитался разделанной свиной туши. А запах жареного мяса потянулся из дома честного Павле.

В дело и в представление включились высокие чины и мелкая сошка полиции, чем окончательно, как это водится в подобных случаях, запутали сюжет и осложнили довольно простую проблему — как устроить, чтобы способные девчонки все же смогли получить хореографическое образование.

Полицмейстер почти досадует и, может быть, даже страдает, что ему приходится отправлять за решетку такую отменную прачку и приятную женщину, как Вардо. Но таков порядок. Он неизменен, привычен и формален. Необходимо снижение, чтоб его поколебать. Оно предусмотрено в сюжете.

Когда Вардо берут под стражу, городские прачки бросают работу. И почтенные граждане Веры переходят на самообслуживание. Господин полицмейстер с неудовольствием надевает мундир на голое тело. Нет чистоты — нет и порядка. Социальный правопорядок берется под сомнение некоторыми бытовыми неудобствами.

Этот эпизод хорошо организован и смонтирован. Но, как мне кажется, в нем недостает взрывчатой силы, стихийной энергии, резкой безусловности. Мы видим его как бы в перевернутый бинокль, и граница рампы нигде не нарушена, ни разу не поставлена под сомнение. Потому этот иронический, снижающий тему монтажный аттракцион воспринимается только как сюжетная связка, как ступенька к новой сцене.

Движение стрелок сюжетного времени возвращает нас в условно прекрасную действительность просторного и светлого танцкласса, где замарашки Тамро и Маро в белоснежных пачках тянут носок и держат угол вместе с другими своими сверстницами. Мы смотрим на них из-за спин Вардо и Павле. Мы стараемся отличить в группе фарфоровых статуэток живые и счастливые лица наших героинь, но делаем это не без указующего крупного плана.

Уже после того, как картина, в которой многое верно угадано, просмотрена, вдруг замечаешь, что в самом сюжете у юных героинь, пожалуй, не самые главные роли. И дело не только в том, что редкостно пластичные, музыкальные девчонки лишены возможности бисировать и нам явно недостает музыкальных номеров в их исполнении. Но скорее всего в том, что сами героини лишены самостоятельной активности. Весь сюжетный сыр-бор крутится вокруг них, но сами они сюжет никак не обостряют. Действует Вардо, страдает Павле, шпионит доносчик, а сами девчонки, хорошо двигаясь в кадре, неподвижны в сюжете.

Конечно, и Оливер в английском мюзикле не столь колоритен и динамичен, как Плут или Хозяин притона, но этот ангелоподобный мальчик все время в кадре, все время виден в отношениях с окружением. Он выясняет свои отношения через мелодию, диалог и хореографию.

Общительные и веселые девчонки из «Мелодий Верийского квартала» обидно изолированы в сюжете и в музыкальной драматургии. У них нет своей музыкальной темы, и, пожалуй, только однажды им ответили на языке, которым они одарены от природы. Это произошло на экзамене. Учитель танцев, которому уже сильно наскучили заученные

«Мелодии Верийского квартала»

па абитуриенток, увидев Тамро и Маро, помолодел, повеселел, преобразился... Он легко и свободно вошел в их импровизированный танец. Эта сцена едва ли не лучшая в фильме. Такое впечатление, что и мы опять проникли за рампу представления, встали в круг с героями...

Хорошо сделанной в деталях и отдельных своих частях картине недостает сквозного сюжетного движения. Может быть, поэтому картина кажется несколько фрагментарной, двигающейся как бы от одной мелодии к другой, от одного музыкального выхода к другому?

Снова выясняется, что мюзиклу недостаточны отдельные, даже очень удачные сюжетные ходы, необходим единый сюжет, крепкий, подвижный, который бы не просто мотивировал выход тех или иных героев, но позволял бы им взаимодействовать.

●

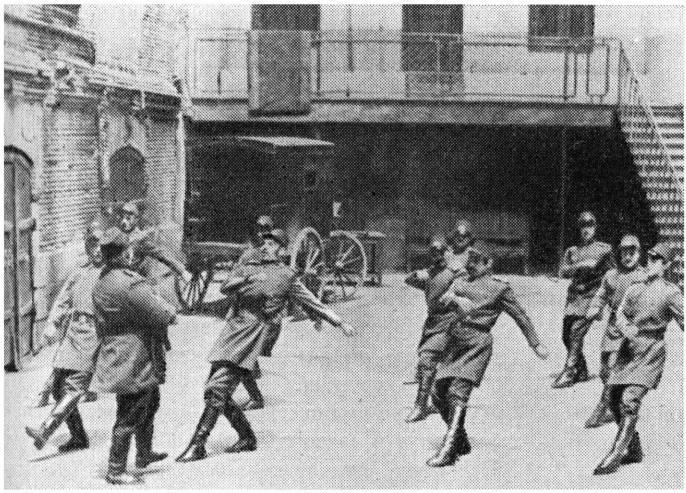
Кажется, от оперетты пошло разделение на лирическую и каскадную пары. Это разделение наследуется и музыкальной комедией в кино.

Мюзикл отрицает его. Каскадная пара становится лирической. И наоборот. Но для этого нужна основательная сюжетная перестройка. Такая, как в «Моей прекрасной леди» или в «Оливере».

У Шенгелая намечена возможность снижения лирической пары. Героиня — прачка. А герой — ломовой извозчик. Но эта возможность не поддержана музыкальной драматургией, не развита сюжетом. Если не считать эпизода, где высокий, грузный Павле, с сильно запущенной бородой, облачается в едва ли не лопающийся у него на плечах выходной лапсердак. Это, увы, слишком редкая и потому недостаточная комическая краска. Водевиль и оперетта могут ограничиваться переодеваниями, а мюзикл требует преображения, преобразования. Герою должен быть тесен лапсердак, театральная выгородка, социальные условности и весь мир.

В. Кикабидзе, играющий эту роль, берет верный тон. Он играет не просто увальня и слона в посудной лавке. Но грациозного увальня, расторопного слона, который не причинил посуде в лавке ровно никакого ущерба.

Героя В. Кикабидзе в конце концов прилично обмундировали, причесали ему голову, расчесали бороду. И в финале он вместе с другими чистоплотными и добропорядочными гражданами Верийского квартала чинно наблюдает за успехами своих дочерей.



«Мелодии Верийского квартала»

Человек вписался в костюм и в условности. Так, в принципе, обычно финишируют оперетты: артисты варьете и мюзик-холлов оказываются на поверку графинями и князьями. Несколько реже, княгини и графы — звездами кабаре и цирка.

Оперетта может сознавать условность своего хэппи энда, но едва ли может позволить посмеяться над ней, едва ли способна передразнить ее.

Сказка свободнее и независимее по отношению к собственной условности. За счастливым концом следует традиционный постскриптум сказочника: «Я там был, мед-пиво пил, по усам текло, а в рот не попало».

Герои оперетт хотят уверить, что они-то вкусили яств со свадебного стола. Но от этого они не становятся убедительнее и жизненнее. Оперетты страшно далеки от действительности, хотя очень близки и дороги публике. Такова уж, видимо, сама природа этого жанра — чем скорее он удаляется от жизни, тем более ценится зрителями.

Прежде чем принять этот парадокс, стоит, очевидно, вспомнить, как Б. Брехт объяснял аналогичную ситуацию с оперой. Его занимал вопрос: почему столь бессодержательная форма, как опера, может быть популярна? В конце концов он ответил на него довольно категорично: «Она (опера.— *Ю. Б.*) «наслаждается» сама и служит для «наслаждения». То есть публика как бы наслаждается наслаждением. (Также, как публика оперетты, видимо, развлекается развлечением.)

Брехт не отказывает опере в способности использовать черты физической достоверности и реальности, но оговаривается, что «все это тут же снимается музыкой»... Чем расплывчатее, нереальнее становится реальность под воздействием музыки... тем больше наслаждения доставляет все в целом: м е р а н а с л а ж д е н и я п р я м о п р о п о р ц и о н а л ь н а м е р е н е р е а л ь н о с т и» (разрядка моя.— *Ю. Б.*).

Лучшие оперетты Кальмана — совершенно невыносимое зрелище в исполнении посредственных актеров. Здесь актеры-«звезды» не просто желательны, но насущно необходимы. Может быть, ни одно театральное зрелище не обязано так молиться на актеров и боготворить их, как оперетта. Великий актер в оперетте не тем предпочтительнее, что он привносит в условный сюжет новую меру реальности и жизненной достоверности, а тем, что свое искусство и обаяние он делает предметом театрального зрелища. Актеры здесь —

они же и герои. И не случайно опереточные сюжеты так часто крутятся вокруг кулис и сценических подмостков театров, варьете, цирка. Условные артисты в них — всего лишь псевдонимы реальных героев и «звезд» театра. Нигде удовольствие, которое получает актер от игры, не подается со сцены с таким удовольствием, как в оперетте. И когда этого нет, на сцене делается очень пусто. И, понятно, неуютно. И тогда слышатся голоса, рекомендующие опереточным либреттистам быть ближе к реальности и современности, актуализировать сюжеты и дальше в том же духе.

Между тем оперетта и с содержательной и с формальной сторон наиболее консервативный вид зрелища. Вся система ее условностей: сюжетные мотивы, актерские амплуа, композиция зрелища, музыка — давно и честно работает на актера определенного, как говорят, синтетического дарования, подает этого актера. Она так ориентирована исторически. И с этим уже ничего не поделаешь. Ее условность нельзя отменить, но можно спародировать, передразнить, сделать содержанием зрелища.

В 1928 году Брехт написал и поставил «Махагони» — оперу, которая, по выражению автора, рубила сук, на котором сидела.

Она рубила сук собственной условности. Она сделала своим содержанием условный механизм оперы. «Должно же было развлечение,— пишет Брехт,— стать по крайней мере предметом исследования, раз уж исследованию пришлось стать предметом развлечения».

Таким образом и способом намечается возврат к содержанию, смыслу, к действительности. Разбивается эгоцентризм оперной условности.

В том же отношении к оперетте, как и к любому другому музыкальному зрелищу, находится мюзикл.

Не развлечение тщится приобрести видимость исследования реальности, но сама действительность рядится в живописные одежды развлечения. Здесь начинается граница, разделяющая оперетту и мюзикл. Граница, которая не понята или не до конца осознана в нашей сегодняшней художественной практике. Она не до конца очевидна и для авторов «Мелодий Верийского квартала».

●

В «Мелодиях Верийского квартала» еще не вполне преодолен опереточный эгоцентризм. Авторы все-таки не отказывают себе в удовольствии вместе со сказочными героями вкусить условное мед-пиво.

Об этом приходится сказать потому, что в «Мелодиях» верно найдены многие элементы достаточно новой для нашего кино жанровой формы — мюзикла.

Господин полицмейстер — не просто мошенник, плут и взяточник. Это обворожительный мошенник, очаровательный плут. Когда он вымогает взятку, он священнодействует. Это концертный номер, балетное па. Походка пластична, выражения и жесты отрепетированы. Видимо, процесс вымогательства ему уже давно дороже конечного результата, независимо от того, как последний оценивается — в пять рублей или баснословной суммой по тем временам — пятьюдесятью рублями. В герое виден артист и художник. И не только тот, который играет этого персонажа — превосходный актер Д. Абашидзе. Герой сам ощущает свое служебное и социальное положение как роль, как игровую ситуацию. Чем ярче он лицедействует в своей социальной роли, тем резче обозначается ее собственная условность и недействительность. У героя с актером устанавливаются сложные, довольно причудливые отношения. Они почти на равных конкурируют в актерском искусстве.

Пролаза-доносчик со всей симпатией относится к славному парню Павле. Но он исполнит свою служебную роль и донесет на него скорее всего не потому, что ему так уж нужны традиционные сребреники, а потому, что у него такая роль — быть мелким мерзавцем. Он не может ее не сыграть, поскольку она ему «распределена». Он не может ее не сыграть хорошо, поскольку он талантливый актер. Лицедейское искусство исполнителя соперничает с житейским лицемерием персонажа.

Условность мюзикла обманчива. Она под-

«Мелодии Верийского квартала». Маро — И. Нинидзе, Вардо — С. Чиаурели, Тамро — М. Канкава, Павле — В. Кикабидзе

черкивает и перечеркивает рампу. Она подчеркивает рампу тем, что перечеркивает ее. Дистанция между зрителем и зрелищем делается подвижной. Как и дистанция между исполнителем и персонажем. Поэтому в мюзикле нужны герои-оборотни и сюжет-оборотень.

Театр, варьете или кабаре вводятся в мюзикл иногда прямо, то есть сюжетно («Кабаре»), или косвенно («Вестсайдская история»), но и в том и в другом случае как метафора. Как аналогия реальности. Ее двойник. И здесь уже не только актеры дают представление — его разыгрывают и режиссируют сами герои. Получается театр в театре.

Эта двойная театральность хорошо ощутима и осязаема в «Мелодиях...». Не все персонажи, правда, так же как и их исполнители, оказываются в равно выигрышном положении. Вардо в исполнении Софико Чиаурели царственна, по-королевски величественна, по-человечески обаятельна, но она не оборотень, как Мекки-нож или мисс Дулитл. Прачка Вардо несколько проворовывается, и ее противозаконные действия только поправляют порядок, но не отрицают его. В незаурядной актрисе не всегда виден персонаж, который искусно сыгран, но не остранен.

Алиса Фрейндлих появляется в эпизодической роли чинной классной дамы с давно простывшей улыбкой на лице. Это госпожа Аквамаринская. Когда вместе со своим партнером, итальянским балетмейстером, она видит девчонок-замарашек, то преображается... А затем вновь входит в роль чопорной госпожи, когда выясняется, как бедны эти девочки.

Мы видим, как человек разрывается между тем, что он есть на самом деле, и тем, что ему приходится играть в пьесе, именуемой жизнью.

Социальные роли героев, так же как и роли их исполнителей, легко различаются. И те и другие наглядно условны. Театр на сцене травестирует и разоблачает театр в жизни. Театр пародирует реальность. Но в конце концов выясняется, что сама действительность — всего лишь натужное подражание подражанию. Это тень тени.

Правопорядок, на страже которого стоит господин полицмейстер, помимо того, что прибылен для него и для его состоятельных клиентов, еще и условен. То есть недействителен. Как модное платье Короля. Нужен непосредственный взгляд и громкий взрыв смеха, чтобы скомпрометировать его и низложить.

Низложение должно быть не только сюжетным, но и внесюжетным. Нужна яркая безусловность. Она есть в звучной, напевной музыке Г. Цабадзе, которая обостряет социальные противоречия и упраздняет имущественное неравенство, ссорит и роднит героев с исполнителями. Она — в артистичности тех актеров, что заняты в кинопредставлении.

Недействительны богатство и власть имущих и всемогущ художественный дар Золушек из Верийского квартала. Такова идея и мысль яркого музыкального зрелища Г. Шенгелая.

В. Кичин

Трудное счастье поиска

«Каждый день доктора Калинниковой»

Автор сценария А. Лапшин. Постановка В. Титова. Операторы И. Гелейн, Р. Рувинов. Художники В. Петров, Ю. Фоменко. Композитор С. Губайдулина. Звукооператор Р. Маргачева. «Мосфильм», 1973.

Традиции и новаторство смешались в нашем кинематографическом доме. Драматургия того типа, какую позже назвали «размытой» и которая еще недавно шокировала нас своей непривычностью, став расхожим приемом, растеряла по пути многие достоинства первых опытов, окончательно «размыла» какое бы то ни было понятие драматургической задачи и, как всякая мода, стала выглядеть архаичной. И вот уже фильм, сложенный крепко и целесообразно, фильм драматургически концентрированный, где выверены и подчинены единой мысли все сюжетные ходы и стилистические оттенки — такой фильм кажется сегодня едва ли не новацией.

...К врачу Калинниковой приходит мать с двадцатилетней дочерью. Девушка — хромоножка, укорочение ноги. Совсем небольшое укорочение, считает Калинникова, с таким клиника не принимает. Ходить можно. Немного тренировок — ничего не будет заметно.

Трагедия человека — и жестокость врача? Но у врача — 180 коек и очередь на несколько лет. У врача — не клиника. а маленькая проблемная лаборатория, пока единственная в стране. Да, наверное, скоро будет институт. Да, увеличится число мест. Но и это не решение проблемы — надо, чтобы специалисты нового профиля были в каждом городе, в каждом районе.

Девушке-хромоножке ждать некогда. Идет жизнь, да и несчастье не делает моложе...

Тяжелая, трудная сцена. Но обратите внимание и на другое: на то, как много значит она в структуре фильма.

Нас сразу же стремительно ввели в курс дела, сообщив все подробности, без знания которых не обойтись в дальнейшем. Как в грамматике: место действия, время действия, обстоятельства действия...

Нам дали «пробу» той трагической атмосферы страдания, в которой будет разворачиваться действие фильма. Ведь именно к этой атмосфере нам предстоит привыкнуть.

Мы ощутили весь драматизм нравственных дилемм, которые надо ежедневно решать Калинниковой. 180 коек — это капля в море, приходится отказывать людям в надежде, это жестоко и — неизбежно.

А еще надо воевать за свой метод, который пока еще многим специалистам кажется спорным, сомнительным. Значит, нужно найти время для научной работы, а время можно найти, только отняв его у больных. А они ждут помощи сейчас, сегодня, а не в гипотетическом будущем.

И все это мы поняли из одного лишь напряженного, нервного, почти на крике, разговора доктора с плачущей — уже без слез — женщиной. (Вспомните, как часто приходится нам блуждать по иным фильмам, словно в потемках, мучительно стараясь понять, кто есть кто и в чем суть вопроса — и вы оцените уверенный почерк драматурга в этой картине.)

Пространство фильма тесно.

Тесно в переносном смысле — из-за острых перепадов ритмов, насыщенности диалогов специальной информацией. Нервически обостренные эмоциональные контрасты должны создавать тревожную, как перед грозой, атмо-

сферу. Гроза здесь может грянуть каждую минуту — мы в больнице.

Пространство фильма тесно и в другом, так сказать буквальном смысле.

Кадр забит деталями. Его пересекают конструкции медицинских приборов, загромождают силуэты микроскопов и пробирок, связки резиновых трубок, его перекрывают марлевые занавески и переплеты дверных стекол. Объект нашего внимания каждый раз приходится отыскивать где-то в глубине кадра, человек здесь стиснут аксессуарами, нам часто неудобно следить за ним, разнообразные предметы, то и дело заслоняющие от нас героев, раздражают — бывает и так — своей назойливостью. И все это тоже выполняет как минимум двойную функцию: поддерживает в нас ощущение нервозности, неясной тревоги и одновременно создает иллюзию особой жизненной достоверности обстановки, среды.

●

Подчеркнутая, тщательно организованная «невыстроенность» кадра входит поэтому в эстетику фильма, она сразу ставит нас, зрителей, в позицию человека случайного, «извне» наблюдающего за людьми, всецело занятыми делом, только делом, ничем больше,— на другое не остается ни времени, ни сил.

Мы люди новые, непосвященные, мы остро чувствуем непривычно тревожную атмосферу концентрированного человеческого несчастья, собранного в этой провинциальной больнице.

А врачи ее почти не чувствуют, не замечают. Привыкли — работа. Можно, собираясь на службу, поиграть с собакой (скажи «ай!», скажи «дай!»), можно пошутить, даже выходя из операционной. А пока они шутят, там, на операционном столе, захлебываясь слезами, кричит девочка: «Мне же больно!» Душераздирающая картина бездушия и жестокости? Просто уже нет причин волноваться: операция позади, и теперь боль целительна.

Все эти остро переживаемые нами ощущения заложены в программе фильма, относятся к его, так сказать, «сверхзадаче». Они создают особый климат фильма, заставляя почти физически сострадать страданию экранному, показанному броско и, как говорят музыканты, «на полную педаль».

Педаль нажата до отказа. Гремит, нарастая, языческий хор, выпевая ораториальную, варварски причудливую мелодию. Чтобы потом мелодия оборвалась — резко и болезненно, на вскрике...

●

Профессия врача всегда привлекала внимание кинематографистов. Точнее, привлекали люди, в силу характера своей работы находящиеся в сгустке драматичнейших проблем — нравственных, моральных, этических, социальных... Ибо, как известно, человек, а не профессия, является предметом художественного анализа. Впрочем, иногда пытаются сделать таким предметом и профессию.

Поговорить об этом особенно интересно сейчас, когда в короткий срок вышли две картины: чуть раньше «Дела сердечные» А. Ибрагимова, о врачах кардиологической «неотложки», и вот теперь «Каждый день доктора Калинниковой» В. Титова.

Более того. Последний фильм не имеет реальных прототипов, и все же он невольно возвращает нас к реальной истории курганского хирурга Илизарова, того самого, что помог вернуться в большой спорт Валерию Брумелю. А этот жизненный материал лег в основу еще одного недавнего фильма — картины В. Кремнева «Право на прыжок». Можно понять кинематографистов, которые, вслед за репортерами, совершают столь массированные атаки на один и тот же «объект» — здесь, действительно, многие нити сошлись и многие конфликты выявились в наиболее острой и драматичной форме: самоотверженный труд, настойчивая вера в успех и барьеры непонимания, вставшие на пути нового. Поверхностная сенсационность и «невидимые миру слезы», людские трагедии и счастье исцеления, сила духа и хрупкость таланта — многие драматургические соблазны заложены в этом материале, и, наверное, главный сценарий, пьеса или роман на эту тему еще пишется.

А пока... три прямых или косвенных обращения кинематографистов к одному и тому же (или сходному) материалу дают нам редкую возможность рассмотреть повнимательнее, к а к, какими путями факты жизни становятся фактами искусства. Как проходят они через «магический кристалл». Как «преломляются».

В фильме «Право на прыжок» тема врача-новатора, его трудных поисков и упорной борьбы за свой метод присутствует постольку, поскольку она нужна для развития сюжета. А сюжет, как известно, воспроизводит судьбу Валерия Брумеля, историю его возвращения в спорт. Режиссер не использовал буквально в руки идущую возможность интереснейших образных параллелей, столкновения двух волевых, сильных и целеустремленных людей, которых несчастье объединило в яростном стремлении достичь почти невозможного. Предметом фильма мог бы стать драматизм дерзания, а стал хроникально воспроизведенный единичный факт.

Отсутствие истинно художественной задачи в этом фильме уже было подробно доказано в статье М. Блеймана «Что такое режиссура» («ИК», 1973, № 8), и картина «Право на прыжок» меня интересует сейчас как пример факта, вышедшего из недр «магического кристалла» в первозданном виде, творчески не преломившись в нем, словно и не через кристалл он прошел, а через оконное стекло.

Подробно рассмотрен в печати и фильм «Дела сердечные», получивший, в целом, доброжелательную оценку. Медицинские эксперименты к этой картине, впрочем, отношения не имеют, фильм рассказывает о труде врачей «скорой помощи». Но мы рискнем поставить его в тот же ряд, потому что и здесь герои носят белые халаты, имеют дело с жизнью и смертью в самом буквальном смысле слова.

Хроника одной ночи, одного дежурства врачей неотложки, предложенная авторами «Дел сердечных», исполнена трепетного уважения к нелегкому труду врача, восхищения им. При всем том, я бы все-таки отнес эту добрую, во многом привлекательную картину к разряду по преимуществу описательных, «репортерских».

Поэтическое мастерство оператора здесь служит цели передать красоту ночного города, прорезаемого «рафиком» с тревожными синими сполохами на крыше. Ритмы этого фильма подчинены ритмам, так сказать, «трудовых процессов»: вызов, бешеная гонка по улицам, затаенное напряжение встречи с больным, поединок с недугом, трудная победа или трагическое поражение, короткая передышка, возможность обменяться репликами, снова вызов и т. д. Нам предлагают восхититься, вместе с авторами картины, самоотверженностью этого труда. И мы восхищаемся, подчиняясь мастерству оператора и обаянию отличных актеров, и воспринимаем факты жизни как факты будничного, ежедневного человеческого п о д в и г а — в абсолютно полном соответствии с замыслом авторов фильма.

Самоотреченность, подвижничество в фильме оказались не чертой человеческого характера, а непременной принадлежностью п р о ф е с с и и, ее нравственным законом. Вот не выдержала перегрузок юная медсестра, «украла» часок на сон, и шевельнулось в нас недоброе чувство к ней. Сон граничит с преступлением.

Восхитимся подвижничеством. И все же задумаемся: не так ли иной газетный очеркист, приходя «в жизнь», к своим будущим героям, просит прежде всего рассказать об «интересных случаях», ищет героизма броского и остро выявленного, пренебрегая материалом, лежащим глубже, требующим психологического анализа и осмысления не только драматургического, а еще и философского? Словом, иного у р о в н я размышления. Сейчас повествование ведется в фильме на уровне очерка. А можно было бы копнуть и поглубже.

Очерковость стиля, охотно принятая на вооружение в «Делах сердечных», авторами «Каждого дня доктора Калинниковой» отбрасывается сразу же. Философская подоплека картины заявляется едва ли не первыми кадрами — гравюры Дюрера из древних меди-

«Каждый день доктора Калинниковой». Бибиков — В. Золотухин, Калинникова — И. Савина

цинских фолиантов отсылают нас к вечности, к началам всех начал, к натуре, прародительнице и философии и искусства. Грозный языческий хор настраивает на эпичность и трагедийность одновременно. Стерильность больничных коридоров, полных тишины и неподвижности, снятых в черно-белой гамме, и многоцветность солнечного мира, жизни сильной и здоровой, существуют рядом, между ними нет физической границы. Но есть страшный, неприступный рубеж, проходящий в душах сломленных недугом людей.

Хаотичны, загромождены, композиционно не выстроены черно-белые кадры лабораторий и операционных.

Цветные кадры организованы тщательно и изысканно, они сервированы, как натюрморт.

Они откровенно стилизованы, они условны, ибо с точки зрения простого, не философски отвлеченного, а житейского смысла трудно объяснить появление в скромной провинциальной клинике, где «лаборатории размещены в нескольких комнатах школы-интерната, а медико-конструкторское бюро и виварий запихнули в прачечную», просторных и, по всей видимости, индивидуальных палат с ниспадающими золотистыми занавесями, с нишами, где в вазах увядают розы, с вино-

градной кистью и геометрически точно надрезанным яблоком, заботливо положенными на угол резного столика, сада с ветками черемух и сочащимися медом сотами, с мощным гулом пчелиных крыльев и звоном птиц... Эти кадры, очевидно, должны вызывать мысль о той прекрасной и недосягаемой жизни, какая может открыться только из окна больничной палаты, если ты прикован к креслу-каталке, как тот седой парализованный человек, у которого живут, кажется, только неистовые глаза.

Да, в тревожном нашем споре о дефиците образности в современном кино этот фильм — словно острая полемическая реплика. Авторы «Каждого дня» утверждают эту образность с почти студенческим пылом, ровно бы и не замечая подстерегающей их опасности перебора и стилистических перегрузок.

В их клинику мы входим, как еще недавно входили в звездную лабораторию Соляриса. Так же странно и непонятно. Так же будоражит воображение.

Вот лестница. Узкая и полутемная, такие ведут обычно на чердак. Вот торопливо бежит, топочет по ней — в темноту, в неизвестность,— неловко согнувшись, грузный человек.

Вот другой человек, неподвижный, в каталке, лицом к желтой занавеси, там, вдали, в глубине комнаты, а перед камерой томительно пустое пространство.

Вот молодая женщина в пеньюаре легко и грациозно, почти полетно прыгает по лугу на костылях.

Вот качели — два столба с перекладиной, веревка с доской в пустом широком кадре.

Вот та же женщина на костылях в пустом стерильном коридоре играет с котенком. Запинается, падает — рушится. И мы в зале уже сжали ручки кресел — тяжкое это зрелище, надо признаться. Но фильму и этого мало. Экспрессия нарастает, как лавина. Словно налетит шквал, и, кажется, действительно всколыхнутся желтые занавеси, и рванется вперед в немом крике парализованный человек.

Потом, в ходе фильма, нам все это логически объяснят. Странный человек на лестнице — отец девочки, ожидающей операции. Женщина на костылях — балерина, попавшая в автокатастрофу. А качели — ну что ж, качели — символ, материализованная дилемма: быть или не быть движению, жизни, счастью. Трагическое соседство движения и неподвижности передается здесь средствами, экспрессивными до неистовства, до той крайней точки, за которой уже недалеко и до претенциозности.

Таковы художественные средства, которыми оперирует фильм. Я попытался описать их. Но признаюсь, в описаниях этих дал авторам некую «фору» — старался идти не столько от исполнения, сколько от замысла, от стремления авторов делать кинематограф эмоциональный, выразительный, яркий. Насмотревшись в последнее время бесхребетных кинодрам и пресноконфликтных комедий, мы готовы поддержать режиссера и операторов «Каждого дня» за одно это намерение.

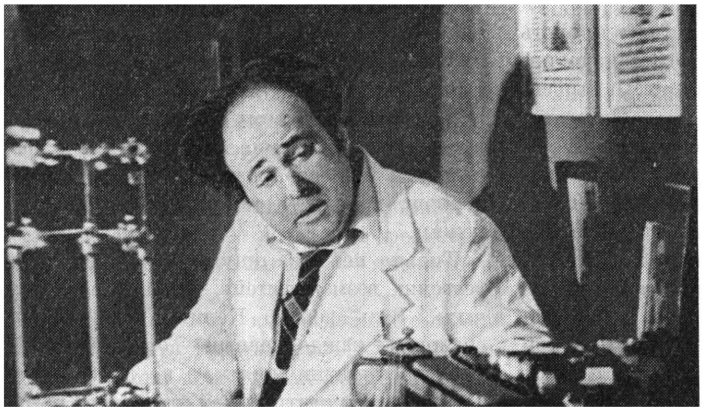
Но попробуем все-таки рассмотреть «запроектированные» в фильме художественные средства в сопоставлении с его реальным жизненным содержанием. Ведь только так может быть обнаружена чрезмерность или недостаточность, точность или необязательность и всей образной системы и отдельных ее элементов.

Содержание таково.

Доктор Калинникова — автор «принципиально нового учения о растущей, живой, регенерирующей кости». Учения революционно смелого. «Многие постулаты учебников безнадежно устарели. И чем раньше мы это поймем, тем лучше будет для медицины, для науки...»

Проблемная лаборатория Калинниковой в небольшом провинциальном городке становится центром внимания. Сюда сотнями приезжают больные с укорочением суставов, с деформацией костей, хромые, парализованные — те, от которых отказались другие врачи.

Приезжают, надеясь на чудо. Едут сюда и специалисты — одни, чтобы, скептически пожав плечами, усмотреть в методах доктора



«Каждый день доктора Калинниковой». Доктор Красик — А. Калягин

Калинниковой шарлатанство, другие — чтобы объяснить удачи всего лишь мастерством редкостно талантливого хирурга, третьи — чтобы остаться рядом с Калинниковой и вместе с нею отстаивать плодотворность и перспективность ее поисков.

Новое в медицине связано с риском. Но есть ли у врача право идти на этот риск, когда речь — о жизни человека? Вечный вопрос, существующий от рождения медицины. Ведь как без риска идти вперед?

Приезжают журналисты.

Приезжают «проверяющие» из министерства.

Трудный день для доктора Калинниковой.

И этот людской поток, растущий день ото дня. И некогда писать монографию — днем операции, вечером прием. А монография необходима, она должна теоретически обосновать метод.

Есть сотрудники, ученики, последователи. Они овладели новой школой, они стремятся оперировать самостоятельно, но — страшно доверить чужим рукам судьбу дела всей своей жизни.

Поистине драматичнейший сгусток конфликтов.

А теперь судите, нужна ли такому материалу повышенная экспрессия выражений. Не предлагает ли нам жизнь ту «пиковую» ситуацию, которая уже сама раскрывает человеческие характеры? Приподнимать ее еще выше, не значит ли уйти в область явных перегрузок — и стилевых и эмоциональных?

Несовпадение художнических устремлений режиссуры с характером и возможностями материала — случай в искусстве не новый и даже не редкий. Еще полтора десятка лет назад Товстоногов написал по этому поводу открытое письмо Охлопкову, упрекая его в более чем своевольном прочтении пьесы А. Штейна «Гостиница «Астория» — психологической драмы, действие которой происходит в блокированном Ленинграде. «Вы поставили совсем не пьесу Штейна, а свое отношение к героическому подвигу города. Потому вам понадобились два оркестра, карта военных действий, «дорога жизни» (бывшая японская «дорога цветов»)»...

Материал пьесы оказался лишь п о в о д о́ м для выражения волнующей режиссера темы. Из всей драматургии пьесы он вычленил лишь эту тему, освободив ее от «лишнего», обогатив своим видением, своей импровизацией...

Но, справедливо замечает Товстоногов, это уже совсем другая пьеса.

Постановщик фильма «Каждый день доктора Калинниковой» не удовлетворяется заложенной в глубине материала темой нравственной силы таланта, мужества отстаивать свое дело, права на эксперимент, без которого нет движения вперед. Он хочет делать свой

фильм еще и о проблемах Жизни и Смерти и их трагического соседства, он хочет пропеть гимн Врачу-Исцелителю. И оттого понадобился хор, ренессансные натюрморты, повышенная экспрессия и символика.

«Несовпадение интересов» не привело в нашем случае к стилевому взрыву. Темы побочные не заслонили в фильме темы главной, они существуют в нем как манерное украшение, витиеватый придаток к той главной теме, которую ведет в картине предельно скромная в актерских средствах Ия Саввина. И, надо сказать, такой убедительной победы «неброской правды» над пышным, эффектным антуражем мы давно уже не видели.

Саввина переигрывает всех и все.

Она приглушает в нашем сознании ораториальность стиля. Она легко мирит нас с изысками символики, и волны экспрессионизма разбиваются о ее несуетное спокойствие. И кульминацией фильма, моментом катарсиса (именно так, не меньше!) становится не та минута, когда взмывает в высоты трагическая мелодия хора, а будничный эпизод операции. Умаявшись после физически тяжелого, варварского, «ломового» труда, Калинникова присядет, счастливая, с видом мастерового, умеющего работать вот так «косметично». Будет устало ронять слова, ворчать удовлетворенно: «Всегда так, обо всем нужно им напоминать. Мы сейчас угольничек поставим. «Принесу, не принесу»... Пока вы будете ходить, сама сделаю...»

И от этой ее мастеровитости, от негромкой радости, объединившей всех в операционной сознанием хорошо выполненной работы (а работа, не забудем, какая: вернули здоровье и счастье человеку), станет и нам в зрительном зале хорошо и надежно.

Здесь снова просится параллель с фильмом «Дела сердечные». Драматургия обеих лент — «хроника одного дня». И уже в заглавие фильма А. Лапшина и В. Титова вынесено то же утверждение: так — «каждый день».

Но если кардиологических «рафиков» тысячи, то Калинникова такая — одна. И то, что ей тоже некогда отдохнуть, некогда поесть, некогда заняться необходимейшим научным трудом, особенно понятно. Ведь ее маленькая лаборатория — единственная в стране, это только росток хирургии завтрашнего дня, и, как всякому новому делу, ему еще надо утвердиться на земле, доказать свою полезность и целесообразность. Калинникова — первопроходец, у таких — свой жизненный режим.

Только нет уже ощущения «предела человеческих возможностей», как в «Делах сердечных». Ведь доктор Калинникова не подвиг совершает каждодневный — она работает, трудом своей жизни занята, и не профессиональная, надо заметить, в ней эта черта, а просто черта человека увлеченного и талантливого. Она могла бы инженером быть, Калинникова. И, как Чешков, отстаивать новое в цехе. Она могла бы кем угодно быть, такая Калинникова, какой ее играет поразительно правдивая и точная актриса Саввина. Играет не доктора, а, простите за банальность, человека. Ну, разумеется, и доктора тоже.

К счастью, само подвижничество Калинниковой не кажется и авторам и актрисе предметом, достойным самостоятельного рассмотрения. Лишь в финале режиссер не удержится и споет подобие гимна своей героине — эпически зазвучит хор, и пройдут кадры, «воскрешающие в памяти» драматичнейшие моменты этого трудного дня — фильм завершится восклицательным знаком.

А Саввиной все это ни к чему. Она рассказывает о судьбе доктора Калинниковой как о судьбе типичной, ничем, собственно, не примечательной. Она рассказывает о первопроходце и открывателе — обыденно и буднично. Так естественно и просто, как будто спрашивает: а разве может быть иначе, разве можно жить как-нибудь еще?

Она все знает о своей героине.

Знает, как та разговаривает с больными: коротко, лапидарно, почти жестко, сразу устанавливая тот немногословный деловой контакт, который больше всего внушает доверие. Черты, выработанные профессией. Профессиональная жесткость — авторитет врача должен быть непререкаем. В жесткости этой

удивительным образом присутствует интонация истинного сострадания. И чувство невероятного облегчения, почти счастья, когда можно сообщить больному добрую весть, и умение разделить с ним эту радость, и то почти родственное взаимопонимание, которое устанавливается между врачом и больным в эти минуты (хорошо мы с тобой поработали, молодцы, правда?),— все это с редкостным чувством правды не сыграно — прожито актрисой.

Саввина знает и то, какой деловито спокойной может быть Калинникова в момент операции. Как она шутит. Как ходит, как слушает, как разговаривает с коллегами. Какой может казаться неуживчивой и какой беззащитной. Как она вечно торопится, но — торопится обстоятельно, подробно. Это от многолетней привычки все брать на себя: ничего нельзя забыть, все надо решать самой...

Знает ее нетерпеливое «ну да, ну да, ну да...», обращенное к медлительному собеседнику.

Знает ее всецелую отданность делу. Любые экстравагантные выходки можно себе позволить, раз нужно для дела. Броситься, например, на колени перед ассистентом, задумавшим уходить. Прямо в коридоре встать вот так на колени перед ним, дураком... И не будет в этом ровно никакой аффектации, театральности, экзальтации, ничего такого.

Знает Саввина и то, что Калинникова — не машина все-таки. Трудяга — да. Но не рационалистка, не сухарь. Она может быть по-женски растеряннa, если нужно за себя постоять, не за других — за себя. Она, наверное, плакала бы от неудач, если б было на то время. Просто некогда и нельзя распускаться.

И по-женски любопытна.

Вот Бибиков, журналист, приходит к ней с очень странной идеей: «Вы все время удлиняете больных, а я вам предлагаю удлинить здорового».

Странность предложения не удивляет Калинникову. Она знает, что в науке истины рождаются именно из бредовых идей. Она деловито поторапливает Бибикова: «Ну да, ну да, а дальше?»

Бибиков хочет удлиниться сам. У него — личная катастрофа. У него — метр шестьдесят четыре, а «она» — баскетболистка, метр девяносто, к ней страшно подойти.

Калинникова замедляет шаг:

— Она что, не хочет расписываться?

— Да нет, я к ней даже еще и не подходил.

Калинниковой некогда, она устремляется вперед. Нелепость ситуации до нее еще не доходит. Хотя юмор уже звучит в следующей же ее реплике:

— Ну, а если вас удлинить, а она не полюбит?

— Полюбит, — убеждает Бибиков. — Вы меня не знаете, мне бы только подойти.

Все, времени больше нет. И Калинникова взрывается:

— Что вы мне голову морочите? Или полюбите кого-нибудь другого, или подходите такой, какой вы есть. Поняли меня?

Саввина знает о героине все. И потому так свободно чувствует себя в роли, потому так импровизационна и естественна ее игра. Она, по Станиславскому, так погружена «в предлагаемые обстоятельства роли» и так сжилась с ними, что уже не знает, «где я, а где роль». И раз так, утрачивает какую бы то ни было способность с п е ц и а л ь н о заботиться о характерности, стопроцентно отыгрывать ситуации; в ее поведении на экране все время присутствуют те маленькие «неправильности», «неточности», «необязательности», та «непредусмотренность» реплик, пауз, реакций, которые и составляют главную прелесть импровизации, сообщают ей правдивость и достоверность. Образ «открывается» нам как бы сам собой, словно без участия воли и разума актрисы; поступки, детали поведения героини как бы являются из потребности самого характера, живущего своей особой, самостоятельной и независимой жизнью.

Я говорю «как бы» — потому что, разумеется, здесь скрупулезнейший актерский труд, в основе которого — редкостной точности наблюдательность и тщательный отбор средств. Ничего лишнего, «не работающего»

«Каждый день доктора Калинниковой». Благих — Э. Леждей

на образ, все выверено, но это — раньше, до выхода на съемочную площадку. А теперь, на площадке — естественность и свобода жизни...

Как ученый делает свое открытие? На голову падает яблоко — и появляется закон всемирного тяготения. Каплю каучуковой смолы роняют на раскаленную плиту — и человечество обретает резину. Эффектно простые случайности, известные из школьных учебников и необыкновенно привлекательные для сюжетов «про науку», ими так легко соблазниться.

Решение, над которым Калинникова бьется давно, приходит с такой же изящной простотой — по аналогии с резиновой трубкой, которую в волнении завязала узлом собеседница. Разумеется, «эврика!».

Легко представить, как это было бы сыграно, скажем, в таком фильме «про науку», как «Озарение», где герой сам свою деятельность без ложной скромности характеризует как «постижение истины» и запросто тянется рукой к хромосомам. Калинникова — всего только удивлена: господи, бывает же так, вот недотепа, не догадалась раньше. И все.

Банальность оказывается нестрашной. Ну, случаются же и в жизни банальности. Беда происходит, если банальность начинают воздвигать на котурны, греметь по ее поводу фанфарами и философствовать на ее эфемерной базе.

Симптоматично, что фильм, стремящийся искать истину в высших категориях бытия, находит ее вернее всего в конкретном, в локальном, в земном, и это — конкретность живого человеческого характера. Чрезвычайно поучительный итог.

Нет и не может быть универсального рецепта к решению проблемы права ученого на риск, на эксперимент. Оппонент Калинниковой говорит о безнравственности эксперимента, когда на карту ставится жизнь, и это святая истина. «Полгода, месяц, день чужой человеческой жизни не стоят переворота в любой отрасли медицины». И все же «проверяющая из министерства», а вместе с нею и мы, чем больше знакомимся с Калинниковой, тем больше убеждаемся в высоком смысле этого баланса на грани риска, этой упрямой веры в победу над недугом. Не потому, что у таланта своя нравственность. Просто талант владеет высшей мерой нравственности, позволяющей ему быть смелым там, где отступит, из соображений страховки, посредственность. Просто талант видит реальные очертания близкой цели там, где лишенный таланта будет повторять застрахованные опытом банальности.

Интуиция и талант первопроходца.

Применительно к характеру Калинниковой в фильме было сказано слово «прочность». Именно прочность, надежность человека, а не мощь «универсальных» символов становится главным содержанием ее образа.

●

Уровень актерского исполнения в этой картине заслуживает специального разговора — о месте актера в образной системе фильма.

Это древний разговор.

Тот же Товстоногов, горячо отстаивающий в современном театре способность передать второй смысл, второе, метафорическое значение происходящего т о л ь к о через актера, через его «живую жизнь», подкрепляет свою точку зрения блистательной художественной практикой — хотя бы в сценической версии «Мещан».

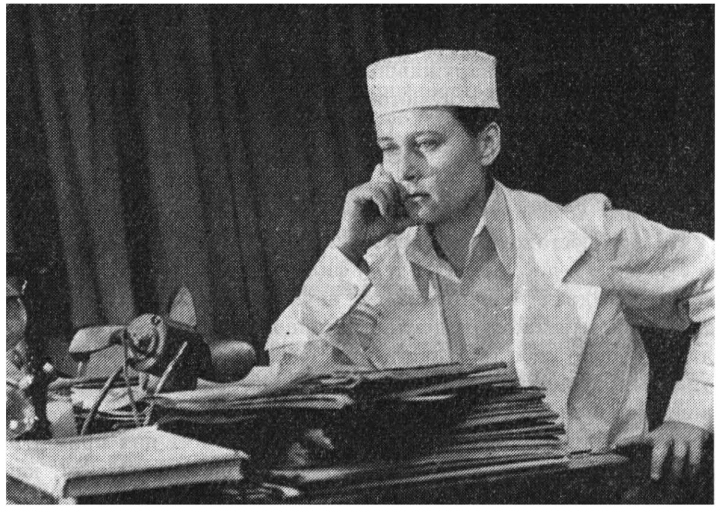
Но вот дело доходит до кино. Товстоногов снимает тот же спектакль на пленку. И — вводит в действие метафоры чисто кинематографические, лежащие в н е актера.

Что происходит при этом? «Второй смысл происходящего» был уже столь полно и естественно «прожит актерами», ассоциативность художественного образа», достигнутая актерскими средствами, была столь насыщенной, что дополнительные кинометафоры оказались, на мой взгляд, излишне прямолинейными.

Не стоит сейчас углубляться в дебри театральной и киноспецифики; наверное, возможна разная метафоричность и в кино и «на театре». Но тысячекратно прав Товстоногов, отводя актеру одно из самых ведущих мест в создании образного строя произведения: там, где изысканнейшая кинематографическая метафора прозвучит н о т о й, актер способен изобразить а к к о р д; он гибок, он полифоничен, он обладает своим миром человеческих чувств и душевных движений, своим отношением к происходящему, он сочетает в себе рациональное и эмоциональное начала, и ему легко сопереживать, ибо воспринимаешь его не только разумом, но и сердцем.

Такой актер — большая удача для фильма. И большая опасность, потому что в этом случае легко перегрузить тележку.

Есть, наверное, сугубый смысл в том, что практика искусства, кажется, почти не знает случаев сколько-нибудь успешного соединения режиссуры самодовлеющей, «авторской»— с режиссурой «актерской». Отнюдь не «умирая» в своих прекрасных актерах, Товстоногов ч е р е з н и х осуществляет свои самые сложные замыслы. И его театр — созвездие мастеров блистательнейших, каждый из которых самостоятельно интересен. Наверное, не менее закономерно то, что актеры театра на Таганке, сколь бы ярки они ни были, инте-



«Каждый день доктора Калинниковой». Калинникова — И. Савина

ресны нам лишь как орудие в руках Любимова, как элемент его режиссуры — один в ряду других. Их кинематографическая практика не опровергает этого, как полагает в своих недавних «Записках на кулисах» в журнале «Юность» актер театра В. Смехов,— достаточно сравнить сценические и экранные работы А. Демидовой или В. Золотухина, чтобы убедиться в принципиальном различии их актерских функций в театре и кино.

По-видимому, очень симптоматично, что такой автор-режиссер, как Тарковский, «переигрывает» в своих фильмах даже самых талантливых актеров — они могут быть как угодно хороши, но внимание наше все равно отдано сначала режиссеру, а уж потом артистам.

Мы без кавычек не употребляем эти понятия — «авторский», «актерский» кинематограф, словно разумея само собой, что где-нибудь в идеале эти две стихии должны соединиться в прекрасном союзе и явить нам синтез невиданной художественной силы.

А время идет. И движется искусство. А синтез по-прежнему редок. И может быть, действительно, «в одну упряжку впрячь не можно коня и трепетную лань»?

Противоречия, связанные с такой попыткой соединить несоединимое, демонстрирует и «Каждый день доктора Калинниковой». Разумеется, к успеху исполнителей «причастен» режиссер, обнаруживший умение сначала точно выбрать, а потом и умно, тактично работать с актерами. Свободно и легко ощущает себя в кадре, увлеченно импровизирует А. Калягин, точны и выразительны почти все исполнители эпизодов.

Но вот постановщик, вполне выявив через актера главную тему фильма, в соседних кадрах обнаруживает неудержимое тяготение к режиссуре демонстративной, торжествующей свое всевластие, к режиссуре ударных экранных метафор и символов, режиссуре, быть может, прекрасных, но иных качеств, иной природы, иного стиля.

Что это — нетерпение художника, рвущегося в бой сразу на всех фронтах?

Или, может быть, сказывается опасение сделать историю про доктора Калинникову слишком уж заземленной, будничной, прозаичной — своеобразное недоверие к материалу?

Об этом скажет будущее. Не знаю, как другие, а фильмов В. Титова я теперь буду ждать. Ждать развития темы, почерка, стиля. Зрелой поры самоограничения.

А пока оставим в памяти главный итог фильма: сценарист А. Лапшин, режиссер В. Титов и актриса И. Саввина дали нам характер силы и красоты удивительной и воодушевляющей. Характер, который хочется отнести к числу лучших созданий нашего кино за последние годы.

Что же до коня и трепетной лани — то тут, честное слово, много еще нужно думать. И новый толчок к размышлениям дает фильм «Каждый день доктора Калинниковой», этот поединок сразу двух методов в режиссуре.

Ан. Вартанов

Сквозь сердце поэта

«Одна среди людей»

Сценарий М. Мелкумова и К. Ярматова. Постановка К. Ярматова. Операторы Т. Эфтимовский, М. Пенсон. Художник В. Синиченко. Композитор Р. Вильдомов. Звукооператор Н. Шадиев. «Узбекфильм», 1973.

Новую картину старейшего мастера узбекской кинематографии Камила Ярматова трудно поставить в определенный жанрово-тематический ряд. Обманчивая схожесть некоторых сюжетных и тематических признаков фильма «Одна среди людей» с привычными, каноническими чертами исторических и биографических картин позволяет, казалось бы, причислить новую работу К. Ярматова к одному из этих жанров. Но достаточно от внешних примет произведения перейти к его образной сути, как несходство фильма с известными образцами становится очевидным.

В самом деле, Камил Ярматов и его соавтор по сценарию Михаил Мелкумов в качестве материала для фильма взяли эпизод из междоусобных войн, происходивших в Узбекистане в первой половине XIX века. Поход бухарского эмира Насруллы на Коканд, свержение с трона и казнь кокандского хана Мухаммеда Али-хана — эти события составляют важную часть картины. Однако для создателей ленты точная верность историческим фактам, исследование подлинных мотивов происходящего не становится главной целью. История в фильме существует, пожалуй, лишь как фон, на котором разворачивается действие; авторы почти не скрывают своего намерения скорее использовать драматические возможности исторических событий, чем детально, в полноте и точности рассматривать их ход.

Или еще. Фильм затрагивает темы, которые не раз становились содержанием кинопроизведений: борьба передовых слоев общества за тесную связь с Россией, выступления против религиозных мусульманских предрассудков. В картине, наконец, прослежены некоторые черты биографии поэта — сколько мы видели фильмов, рассказывающих, шаг за шагом, о творческой судьбе художника!

Но в фильме К. Ярматова все эти темы, достаточно знакомые нашему искусству, проникают друг в друга и органически соединяются в нем. Фильм К. Ярматова «Одна среди людей» включает в себя и историческую повесть о междоусобных войнах в Узбекистане, и драму женщины, посмевшей нарушить вековые религиозные понятия ислама, и рассказ о тяготении передовых умов Востока к России, и трагедию незаурядного поэта. Но такая насыщенность не делает ее жанрово-пестрой, состоящей из разрозненных частей. Картина предстает как бы в новом, целостном качестве.

Для того, чтобы моя мысль была яснее, хочу воспользоваться образом, несколько раз возникающим в фильме. Героиня его, поэтесса Надира Бегим, становится свидетельницей кровавых сцен разорения родины, народного страдания, и каждый раз ее впечатления претворяются в стихотворные строки. Как в подлинном искусстве, в ее стихах увиденное и услышанное преображается в художественный образ, предстает окрашенное чувствами, восприятием, миропониманием поэта.

На характере фильма сказалась и такая особенность биографии героини: поэтесса Надира выражает мысли и чаяния простого народа («Для нас,— говорит ей один из повстанцев, скрывающихся в горах от гнева кокандского хана,— ваши стихи всегда были песней надежды»), но сама она — не простолюдинка. Она родная мать правителя Коканда, молодого Мухаммеда Али-хана. Повстанцы, которые несут на своем знамени стихи и песни Надиры, ведут борьбу с престолом, и многие из них становятся жертвами кокандского хана.

Сложность и драматизм этой экранной ситуации заимствованы из истории; из небольшого числа фактов, известных о жизни поэтессы, авторы фильма сумели выбрать, думается, самые выразительные.

Даже если сделать определенную поправку на те дополнения к фактической канве сюжета, которые связаны с легендами вокруг имени Надиры, жизнь ее не может не вызывать удивления. И действительно: привычные представления о классовых мотивах поступков людей оказываются бессильными в объяснении поведения Надиры, ее поэзии. И, думаю, этим определяется то, что ее творчество до сих пор остается недооцененным. Фигура поэтессы не укладывается в привычные социологические стереотипы; не потому ли, смущенные противоречивостью, подчас даже парадоксальностью ее личности, историки литературы предпочитали обходить творчество Надиры Бегим молчанием.

Камил Ярматов, смелый советский художник, обратился к истории Надиры именно потому, что в ней, как в зеркале, сфокусированы стремления и тенденции, то, о чем мечтали сыны и дочери узбекского народа на протяжении веков. Эти мечты воплотились в короткие, насыщенные мыслью и чувством строки стихов Надиры. Понимание личности поэтессы, как средоточия многих социальных, этических и гражданских проблем, и стало основной причиной того, что в филь-

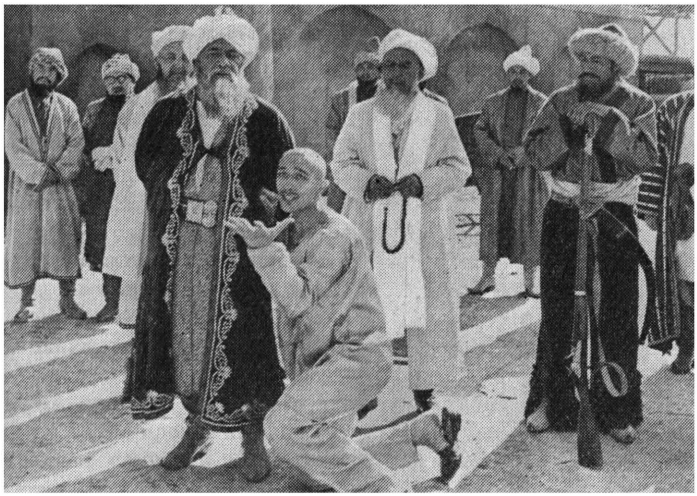
«Одна среди людей». Надира Бегим — С. Исаева

ме, как уже говорилось, вокруг фигуры главной героини сплетены многие темы и проблемы. В результате фигура Надиры, поставленная в центр многих перекрещивающихся сил, оказалась — в соответствии с исторической правдой — глубоко противоречивой.

Уже одного этого, казалось бы, достаточно, чтобы построить острый сюжет на основе не просто занимательных, но драматически насыщенных событий. Авторы не упустили возможности конкретной социальной окраски событий: линия усто Каландара, вождя повстанцев, защитника обездоленных и смертельного врага трона, дала фильму несколько темпераментно сделанных сцен, начиная с первой, где он возвращает крестьянам угнанный Ядгарбеком, дядей кокандского хана, скот, и кончая последней, в которой Надира смело вступается за жизнь народного героя, попавшего в руки Мухаммеда Али-хана.

Однако вначале героиня относится к повстанцам лишь как к врагам своего сына. Она считает справедливым решение Мухаммеда Али-хана бросить в застенок отца усто Каландара. Но постепенно позиция Надиры в конфликте власти и народа меняется. Сюжетно эта перемена объяснена простейшим путем: Надира встречает усто Каландара, когда он, уже не в первый раз, спасает ее от руки наемного убийцы. Однако ее эволюция имеет и другие мотивы — политические: Надира рассчитывает, что восставший народ поможет ей отстоять Коканд против войск бухарского эмира. И, наконец, еще одна, очень важная для фильма и для образа Надиры мотивировка — чисто поэтическая. Подспудно, исподволь зреет в душе поэтессы образное представление о времени и о народе. Долгое время она и сама не может его сформулировать, но затем неожиданно чувство это обретает плоть, выражается в стихах.

В фильме — в его драматургии и режиссуре — сцены, где Надира, сочиняя стихи, одновременно как бы уясняет для себя свои отношения с веком и его проблемами, выразительны. Ведь обычно в биографических фильмах о знаменитых поэтах и писателях стихи звучат либо как иллюстрация к происходящему, либо — без всякой связи с ним — возникают в результате внезапно пришедшего вдохновения. В картине «Одна среди людей» поэзия непроизвольно рождается из наблюдений жизни, из пережитых чувств. Поэто-



«Одна среди людей». Мухаммед Али-хан — А. Бурибаев (в центре)

му — что очень важно — поэтическое слово здесь не столько свидетельство таланта героини, сколько часть ее жизни.

В сцене встречи Надиры с матерью усто Каландара — родительница кокандского хана здесь еще открыто поддерживает его непримиримую позицию по отношению к повстанческому движению — истоки эмоционального, поэтического понимания духа народа, его страдания под игом власти. Надира в задумчивости ходит по комнатам дворца и повторяет фразу, брошенную в гневе старой женщиной: «Пусть поглотит земля это время!» Но потом, незаметно для самой себя, возвышает отдельную фразу до поэтического образа:

Пусть поглотит земля это время
Горькое, как полынь.
Не прорастет в нем хлебное семя,
Куда его пахарь ни кинь...

Так постепенно и в чем-то неожиданно для себя в Надире зреет новое отношение к повстанцам, которых она еще недавно считала врагами родины, своими личными врагами.

Героиня фильма «Одна среди людей» — не просто «выразительница» поэзии народных масс (именно в этом качестве мы привыкли видеть поэта в биографическом фильме). Это талантливый человек, незаурядная личность, не сразу и не просто определившая свое место в жизни.

Из этого истока, из диалектики характера Надиры берет свое начало все самое интересное в этом фильме. Остальные события и персонажи измеряются мерой, заданной центральной фигурой произведения. Поэтому каждая тема фильма обретает дыхание лишь в связи с тем, насколько она сопряжена с образом Надиры. Мать кокандского хана берет на себя смелость обратиться к русскому народу с просьбой о помощи и сотрудничестве, причем делает это от имени всего народа. Она бросает дерзкий вызов мусульманской церкви, нарушая на каждом шагу ее установления: вмешиваясь в дела управления государством, появляясь на людях с открытым лицом, обращаясь за помощью к христианам. Даже война между Бухарой и Кокандом, ставшая драматической канвой всей второй половины картины, оказывается в значительной степени связанной с личностью Надиры. Из-за несогласия с ее властной и самостоятельной политикой Коканд покидают союзники из других узбекских ханств, оставляя истеричного Мухаммеда Али-хана (он обманут и

«Одна среди людей». Эмир Насрулла — Т. Азизов, Надира Бегим — С. Исаева

предан своим главнокомандующим) беззащитным перед войсками бухарского эмира Насруллы. Из-за дерзких стихов Надиры, направленных против эмира и его министров, Насрулла разоряет Коканд, казнит Мухаммеда Али-хана, сажает в тюрьму сотни заложников.

Конечно же, всякий зритель, хоть немного знакомый с историей, знает, что войны не возникали из-за едких эпиграмм. И история похода бухарского эмира на Коканд, при строгом взгляде на нее, не выдерживает испытания на документальную подлинность. Вряд ли стал бы Насрулла делать сведение счетов с поэтессой столь откровенной целью своего военного похода. Вряд ли его гнев столь быстро и столь просто мог смениться желанием простить Надире все ради прочитанного на площади стихотворения в честь завоевателя...

И если эти очевидные и даже несколько наивные несогласия с логикой и фактами истории не кажутся вопиюще неправдоподобными в канве художественного повествования о Надире, то причина тому — сила и обаяние личности талантливой поэтессы.

В образе Надиры для постановщика фильма сконцентрировалась главная мысль — о силе свободолюбивого духа народа, о мужестве и достоинстве страданиями добытой правды; о несовместимости подлинного таланта с позицией властедержателей, угнетателей масс.

Мысль эту режиссер стремится выразить одновременно и в жизненно конкретных и в поэтически возвышенных образах. Поэтому, наверное, Надира в исполнении Сайрам Исаевой выглядит то рассудительной и царственной, как и подобает женщине ее возраста и положения, то порывистой, эмоциональной, словно девушка. В начальных сценах фильма с трудом верится, что у нее есть сын — монарх, а в иных эпизодах, напротив, кажется, будто Надира мудрее и старше всех вокруг. В самых сложных обстоятельствах Надира — Исаева не теряет самообладания и спокойствия: лишь в ее печальных, затененных глазах иногда можно прочесть страдание, понять, какой ценой далась ей неженская твердость духа. Пожалуй, только в финальной сцене фильма — очень важной, кульминационной для характера Надиры — актриса и режиссер отступают от избранного стиля исполнения. От прежней углубленности в себя, которая объяснялась внутренней работой поэтического

сознания, актриса переходит к открытому, «трибунному» изъявлению чувств. И хотя в этой сцене, как обычно, Надира читает свои стихи, не повышая голоса, в фигуре ее, в лице — ненужный и, главное, не свойственный героине надрыв. И эпизод смерти Надиры, долго, слишком долго пылающий факел (очевидно, некий абстрактный символ бессмертия и славы) — это тоже решения, выдержанные совсем в ином ключе, чуждом характеру, выстроенному в фильме.

Согласно стилистике фильма, авторское внимание, как правило, сосредоточено на какой-либо одной черте персонажа. Скажем, старый министр бухарского двора Рустамбек (актер А. Бакиров) в каждой сцене непременно выражает симпатии к поэтическому таланту и гражданской смелости Надиры. Главнокомандующий Абдували (Б. Ватаев) с первого и до последнего своего появления предстает лживым и коварным предателем. Эмир Насрулла (Т. Азизов) одинаков в своем упоении властью и в самовлюбленности монарха. Б. Аннанов, играющий усто Каландара, стремится выйти за рамки отведенного ему амплуа «народного вождя», пытается внести дополнительные, индивидуальные краски сильного человеческого характера, но встречает известное сопротивление в самой манере фильма, избегающей полутонов.

И лишь один персонаж фильма — в замысле, думается, не столь акцентированный, каким он получился в ленте,— претерпевает постоянные изменения. Это правитель Коканда юный Мухаммед Али-хан. В одних сценах это мальчишка, не унаследовавший от матери ни ума, ни характера. В других — жестокий монарх, способный пойти на любую меру для того, чтобы его воля была исполнена. Успех А. Бурибаева в этой роли очевиден: для дебютанта он значителен вдвойне. Особенно хорошо проводит А. Бурибаев сцены, где Мухаммед Али-хан мечется в отчаянии, стараясь уговорить своих союзников не покидать Коканд; где он, раздавленный, предстает перед победителем Насруллой. Здесь слабость героя доведена почти до истерии, его ничтожество служит выразительным контрастом спокойствию и силе Надиры — С. Исаевой.

В характере Мухаммеда Али-хана режиссер и актер позволяют себе показать открытые, безудержные эмоции. В остальном фильм отличается сдержанностью и спокойствием художественного языка. Нас приглашают — в традициях узбекской, да и вообще восточной поэзии — не столько выражать свои первые эмоциональные реакции на увиденное и услышанное, сколько поразмыслить над ними. Камера операторов Т. Эфтимовского и М. Пенсона словно внимает актеру, ведущему сцену, движется вместе с ним и, с помощью длиннофокусной оптики, как бы выделяет персонаж из среды, дает его «соло».

Изобразительному решению каждого эпизода в отдельности и всего произведения в целом в картине придается особое значение. Строгость и логическая ясность композиций, последовательность планов, ритмическая четкость монтажа — все это выдает в режиссере человека, который начинал свою жизнь в кинематографе в эпоху Великого Немого, когда пластической стороне уделялось особое внимание. Тогда же К. Ярматов усвоил важную истину искусства: никакие, даже самые броские эффекты не способны существовать сами по себе, они должны раскрывать смысл вещи в целом, ее содержание. Этому принципу режиссер верен и в картине «Одна среди людей», где избранные художественные средства работают на общую цель произведения.

Э. Лындина

Экран на горизонтах жизни

Заметки о киргизских документальных фильмах

...Жил на свете старый паромщик. Водил свой паром через бурный Нарын, изо дня в день перевозил людей и, перекидываясь с ними нехитрыми беседами, многих успел

хорошо узнать за прожитые годы. Был старик Дюйшен твердо уверен, что так уж и пройдет вся его жизнь, до последней минуты.

Но однажды к переправе пришли молодые люди. Заскрежетали стальные бульдозеры, вгрызаясь в дно реки, выросли легкие и стройные опоры, а вскоре гладкая бетонная лента моста пересекла Нарын. С тех самых пор и замер у причала его паром.

Все еще на что-то надеясь, Дюйшен красил, подновлял и подправлял старую свою посудину, но в глубине души он знал: оба они, Дюйшен и его паром, больше не нужны здешним местам. И тогда Дюйшен стал сторожем на новом мосту. Как солдат с опущенным оружием, выходил он на рассвете на работу с метлой в руках. Маленькая фигурка старика казалась особенно потерянной, тоскующей в пустынной, утренней тишине.

А потом, так и не смирившись со своей новой профессией, ушел Дюйшен за сто километров вверх по реке, где еще были нужны его руки, привычные к веслам и лебедке, его терпение и умение. И стал вновь перевозить людей, вновь ворвалась в его жизнь суматоха, озабоченность, крики.

Вполне возможно, в этом пересказе фильм о старом паромщике выглядит всего лишь нехитрой житейской историей, подобных которой можно припомнить немало. А в результате удивиться: отчего же тогда именно Дюйшена выбрали героем своего фильма киргизские документалисты? Отчего именно о нем они решили рассказать другим людям?

Но в том и сила этой сдержанной, немногословной ленты, что в ней, как и в «Нарынском дневнике» А. Видугириса, «Почте» Б. Абдылдаева, наиболее интересных работах «Киргизфильма» последнего времени, сконденсировалось то, что было заявлено более десяти лет назад лучшими лентами этой студии, затем счастливо продолжено и, наконец, доведено до наиболее точной кондиции в упомянутых картинах. Речь идет и о нравственной позиции авторов, и о выборе ими героев, и о стилистическом решении.

Мастер Александр Агеевич Ткаличев, паромщик Дюйшен, почтальон Касымалы Токтолдошев... Их судьбы, характер, возраст отличны друг от друга, совсем непохожи. Но есть в них принципиально общее — это духовное начало, которое и привлекло к ним внимание кинематографистов. Судьбы этих людей не замкнуты рамками частного, единичного бытия-существования. И рабочая повседневность не становится для них обыденностью. Не жалея себя, они умеют тратить свои силы, находя вдохновение в добрых делах для людей. В этих тратах они приобретают огромный духовный потенциал, обогащающий и радующий их самих. Героям этих киргизских документальных лент присуща постоянная душевная теплота — вот почему раздвигаются горизонты их жизни, становясь богаче и содержательней.

Естественно, у каждого — по-своему.

В «Нарынском дневнике» Альгис Видугирис смело сталкивает две судьбы, делом, итогом жизни своих героев выверяя их главенствующую — истинную и ложную — устремленность.

Отшельник, спасавший душу уходом от людей, оставляет миру после смерти груду ветхого тряпья. Его жалкое «наследство» носит какой-то символически мрачный оттенок. Бесплодна жизнь человека, не сумевшего никого одарить даже малой радостью. Она бесплодна в первую очередь по отношению к самой себе. Прошли годы, прошла жизнь, а душа закоснела в духовном бездействии, человек обнищал, оскудел, отказав другим в щедрости.

Видугирис впрямую противопоставляет истории отшельника другую судьбу, на первый взгляд, обыкновенную, неприметную, не отмеченную крутыми взлетами и поворотами. Это жизнь рабочего Ткаличева. Впрочем, даже не всю жизнь, а лишь один из ее отрезков, но в нем просматривается суть человека, определяющая его поступки.

Из того, что называется промышленными отходами, бросовым материалом, вторичным сырьем — то есть тем, что обычно оказывается выброшенным за ненадобностью,— из всего этого мастерит Ткаличев карусель для детворы. Рассказывает фильм об этом просто,

«Мосты Дюйшена»

как о чем-то совершенно естественном для него, не находя ничего исключительного в том, что этот пожилой человек после трудового дня приходит строить игрушку, детскую забаву. Мысли его о детском смехе, улыбках, радости, которыми переполнятся сердца будущих хозяев карусели, это и есть то главное, чем объясняется его затея.

Так выявляется нравственная основа характера Ткаличева, поиск красоты, без которой немыслимо человеческое существование. Так рождается лирический портрет современника, в рассказе о котором интонация автора интимна и доверительна, ведет за собой зрителей ненавязчиво, исподволь, как бы предлагая им самим постичь только что увиденное и эмоционально откликнуться.

Это и сближает картины Видугириса, Дегальцева, Абдылдаева, снятые в 70-е годы. Информативная сторона таких лент, как «Мосты Дюйшена» и «Почта», еще более лаконична, чем в «Нарынском дневнике», еще более спрессован, сжат дикторский текст. Доминирующим оказывается эмоциональный настрой, ритмическое течение, внутренняя просторность, наконец, субъективность камеры. Это и рождает светлую поэтическую атмосферу, задумчивую тишину повествования, мягкую влюбленность в героев.

...Суровая река, с которой сроднился паромщик Дюйшен. Его фигура четко вписывается и в группы людей на пароме, на берегу; он отдельно, обособленно существует в момент прихода строителей, предчувствуя невеселые перемены; он одинок на мосту сумрачным, рассветным утром... В кадре руки Дюйшена, натруженные, не способные к бездействию... Его лицо, всякий раз передающее его душевное состояние...

Оператор К. Орозалиев снимает Дюйшена в неразрывной, очень плотной внутренней связи с окружающим миром, потому что все окружающее и есть настоящая, единственно возможная жизнь старика. Крупные портретные планы Дюйшена появляются в фильме в кульминационные моменты, как бы сфокусировав все только что происшедшее. К. Орозалиев улавливает и привычное спокойствие Дюйшена в суете перевозок, нарастание тревоги, испуга, как и решение отступить перед тем, что кажется неотвратимым. И улыбку Дюйшена, возвратившегося на паром, припрятанную, готовую вот-вот вырваться, вспыхнуть.

Ритмы картины вторят настроению Дюйшена, отчего и возникает ощущение, будто рассказ ведется от первого лица, будто это исповедь самого паромщика, пережившего трудные дни и теперь вспоминающего о них. А дикторский текст лишь несколько дополняет и конкретизирует то, что уже передано изобразительным рядом картины (кстати, словесная скупость тоже в русле характера героя). И житейская история, эпизод из жизни паромщика поднимается над простым фиксированием события, дает повод для поэтического обобщения.

«Почта» Б. Абдылдаева во многом перекликается с «Мостами Дюйшена». Здесь та же неторопливость, несуетность повествования, тот же пристальный интерес к герою, та же абсолютная сращенность человека с его делом, внутренняя неразрывность. И тот же песенный строй, пришедший от киргизского фольклора, его раздольности и мелодичности.

Жизнь героя этой картины, почтальона Касымалы Токолдошева, какой она представлена в фильме, не богата переменами. Авторы «Почты» просто следуют за Касымалы по рабочему маршруту, к адресатам, живущим едва ли не у самого поднебесья. Поначалу путь Касымалы лежит там, где машина спокойно одолевает первые километры предгорья, где весело улыбаются у почтовых ящиков девушки и где этот почтовый ящик — обычный предмет обихода... И там, где машины тяжело оседают в снегу и надо пересаживаться на лошадь, чтобы продолжать путь и доставить почту в дальнее урочище. Сквозь кружевную вязь заиндевевших кустов виднеется фигура человека — шаг за шагом он подчиняет себе этот путь. Никаких авторских комментариев, никаких акцентов. Разве что лошадь, жадно пьющая воду из ледяного источника... Каково же здесь человеку?

Финал повествования — приезд Касымалы Токолдошева к табунщикам, где они все вместе празднуют присвоение ему звания Героя Социалистического Труда. Чаепитие, игра на комузе, песни — все это снято спокойно и просто. Это не пышное торжество — скорее, встреча добрых знакомых, может быть, и старых друзей, для которых радость в жизни Касымалы радостью входит и в их дом.

Встреча у табунщиков завершает фильм. По замыслу авторов — таков пик в дороге Токолдошева, здесь ее вершина, не только буквально, разумеется. И все-таки ждешь еще какой-то ступени: картина настраивала на более многозначный итог, вырастающий из будней героя фильма. Брешь так или иначе существует, и внешняя сюжетная цельность не возмещает потери. Отсюда и некоторая монотонность, статика в толковании характера самого Токолдошева. Дело не в малом объеме информации. Камера В. Виленского, сумевшая не просто восхититься зимним пейзажем в горах, но и уловить его суровость, вносит в картину своеобразный драматизм, напряжение. Но нет нарастания, динамики, каких-то поворотов, открывающих нам Касымалы Токолдошева с новой, неожиданной стороны...

В «Мостах Дюйшена» и «Почте» найдены свои герои, прочно определилась своя стилистика, обретен свой камертон, которым поверяется жизненная подлинность отображенной реальности, ее поэтическое начало.

Тем резче и круче кажется нынешний поворот документалистов «Киргизфильма» к животрепещущим темам дня, их аналитичная настроенность. Характерно обращение кинематографистов к острой проблематике, к экономическим хозяйственным вопросам, подоплека которых имеет огромное нравственное, общественное значение.

Режиссер фильма «За что премия?» И. Герштейн решительно отказывается от того, что нынче принято считать отличительными чертами киргизской кинодокументалистики — от мягкости и раздумчивости повествования, от размеренности и плавности линий общего рисунка, от фильма-портрета, столь характерного для многих прежних работ.

Внутренняя тишина сменяется открытой полемикой, наступательностью, почти прямым обращением в зрительный зал.

Как ни парадоксально такое сравнение в разговоре о документальном кино, но ка-

«Почта»

жется, что в фильме И. Герштейна незримо присутствует Алексей Чешков, «человек со стороны» из пьесы И. Дворецкого, с его интенсивной требовательностью, практицизмом, деловитостью и, главное, четким осознанием тех задач, которые выдвигает не только сегодняшний день, но и завтрашний.

Откровенен в этом смысле уже сам зачин картины — сосредоточенные лица колхозных бухгалтеров и экономистов, платежные ведомости, жужжание арифмометров, треск счетных костяшек... Обычный рабочий день...

В эту атмосферу врывается внезапный конфликт, вспыхнувший прямо здесь, в маленькой бухгалтерии, конфликт, связанный с распределением премий. Первую, самую почетную премию получил чабан, чьи показатели ниже, чем у его товарища, победителя прежних лет... Так рождается повод для исследования новых закономерностей в ведении хозяйства. Частный — на первый взгляд — спор двух чабанов оказывается явлением, общественно и социально мотивированным, уходящим в будущее.

...В горах, в дальнем ущелье живет чабан Асанбек Джолдошбеков, тот самый, которому присуждена первая премия. Ему и предлагают авторы ответить сопернику, протестовавшему в бухгалтерии против своего второго места. Короткое интервью Джолдошбекова весомо и по своим доводам, и по тому, как сразу же заявлен характер человека умного, проницательного, не без юмора, умеющего трезво и спокойно, без ложной скромности, объяснить разницу в условиях работы своей и тех, кто работает внизу, в колхозном овцеводческом комплексе. Вот она, причина того, что победителем стал он, имеющий более низкие показатели. Пусть те, кто недоволен, поменяются с ним — предлагает Джолдошбеков. Эта сцена сразу делает акцент на психологии соревнующихся, поэтому незамедлителен переход к оппоненту Джолдошбекова, к его позиции, которую ему дано право выразить и обосновать. Дооронбек Соронбаев (так зовут этого чабана) все еще полон гнева: «В этом году я плохой. Меня ругают... Разве это справедливо? Выдумывают свои порядки... Я чабан, а не аптекарь...»

«Всегда так было» — вот главный аргумент Соронбаева, по сути обнаруживающий всю несостоятельность его обвинений. Ими он отрицает все, что требует от него новых усилий, гибкости, иной направленности в работе.

Короткая панорама по овцеводческому комплексу практически сводит на нет слова Соронбаева. Да, сегодня нужен чабан, с аптекарской точностью следящий за раздачей кормов. Чабан-тракторист. Чабан-механизатор... Дооронбек Соронбаев может отрицать эти нововведения. Но не может устранить то, что независимо от его желания, соответствуя времени, уже заняло свое место в рабочих буднях колхоза.

«За что премия?»

Авторам важно дать высказаться Сорон-баеву — спокойно, ненавязчиво обнаружить ошибочность его взглядов, их ограниченность. Причем обнаружить и выявить их реальными фактами.

Фильм «За что премия?» не претендует на подробный рассказ о том, как работает новый овцеводческий комплекс колхоза имени Ленина Таласского района, как построен рабочий день чабанов. Все это не входит в его задачи. Для авторов первостепенно раскрыть притягательность и закономерность нововведений, необходимость их. И это становится особенно ясно при встречах с людьми, здесь работающими. В их интервью — очень серьезных, неподдельно естественных — видна искренняя заинтересованность в своем деле, чувство личной ответственности за происходящее рядом с ними.

Так в картине постепенно рождается образ того нового, что входит в жизнь. А вместе с тем растет и преобразующее влияние фильма на саму жизнь.

В кадре пожилая женщина, очевидно, немало потрудившаяся на своем веку. Это Мария Никитична Заболоцкая, секретарь колхозной партийной организации. Она активно включена в спор двух чабанов, хотя конкретно этого спора и не касается. Однако суть волнующих ее проблем — та же. Заболоцкая отстаивает новые оценочные критерии — экономические и психологические, которые сегодня становятся явлением первоочередным при определении достигнутых показателей. Важна не цифра сама по себе, а то, что стоит за ней, она переводит арифметические величины в плоскость моральную. И прежнее мнение, что победитель определяется чисто математическим подсчетом, сегодня утрачивает свою силу, ибо не во всей полноте охватывает характер труда, те усилия, которые вкладывает каждый труженик в общее дело.

Как и чабан-победитель Джолдошбеков, Заболоцкая настаивает на учете всего комплекса обстоятельств, рождающих тот или иной трудовой итог. Он определяется не только цифрой, а плодотворностью и полнотой отдачи.

Так мысль, выявленная в чабанском споре, продолжается и укрупняется в выводах, и сама картина перерастает в своеобразный диспут.

Все более отчетливой становится и позиция самих авторов. Поначалу они словно предлагали зрителям — выслушайте дискутирующих, подумайте вместе с ними. Теперь они анализируют результаты перемен, рожденных временем. Но при этом в картине не утеряна и субъективная окраска. Герои фильма личностны в своем осмыслении действительности, внутренне не бесстрастны в своих оценках.

Приближаясь к финалу и стремясь найти окончательное разрешение поднятых проблем, авторы вводят в картину молодого чабана Анарбека Суюркулова. Прежде чем дать ему слово, режиссер и оператор представляют Суюркулова долгими планами. В ночное время, когда все спят, усталый чабан сидит за конспектами и тетрадями. Затем мы видим его управляющим машиной... Затем он занят какими-то выкладками за счетами... Вот он, как бы подсказывает экран зрителю, наглядный пример выполнения тех новых требований, которые предъявлены сегодня на овцеводческом комплексе. И такая прямолинейность создает ощущение иллюстративности. Элементы эти присущи и интервью, которое дает Суюркулов. Рядом с живыми сравнениями, наблюдениями, интересными фактами, юмором — заученные фразы, даже интонационно вырывающиеся из общего ряда. Духовную настроенность молодого чабана, принявшего для себя новый стиль и уже осуществляющего новые задачи, вероятно, можно было бы раскрыть более тонко и углубленно. В данном случае возникает ощущение нарочитости, будто отведена Суюркулову роль судьи в споре его товарищей, чтобы у зрителей не осталось никаких сомнений по поводу правоты Джолдошбекова. И в заключение, точно позабыв о только что предложенных, твердых выводах Суюркулова, авторы неожиданно возвращаются к исходной точке картины.

«Кто эти двое? — задумчиво спрашивает диктор о Джолдошбекове и Соронбаеве.— Соперники? Добрые друзья?»

Да ведь, казалось бы, мнение Соронбаева давно опровергнуто и практически и теоретически. Затем и снимался фильм. Вот почему финальный вопрос кажется привнесенным извне, пришедшим в картину скорее из авторского кокетства, чем из внутренней необходимости. Лирический вздох диктора мало соответствует общей деловой и жестковатой атмосфере фильма.

Поначалу кажется, что в сравнении с лентами прошлых лет картина И. Герштейна стоит как бы особняком. Но при более пристальном взгляде становится ясно, что новые работы, иные по содержанию, иные по стилистическому решению, внутренне, в главном смыкаются с фильмом «За что премия?». В своей полемической заостренности, в желании вовлечь зрителя в спор. Да, картины Ж. Рахматулина по форме, казалось бы, ближе лиризму и мягкости работ А. Видугириса и Я. Бронштейна, Г. Дегальцева, Б. Абдылдаева, нежели открытой публицистичности И. Герштейна. Но впечатление это обманчиво. В картине «Вы идете по жизни» лирическую манеру повествования подсказывает сама тема фильма: первые шаги в жизни любящих людей, брак. Режиссеру и оператору К. Орозалиеву важно запечатлеть трепет и нежность коротких свиданий, ссоры и радостные примирения, улыбки, надежды, встречи влюбленных. Все это пока запев, прелюдия к тем минутам, когда, выслушав напутственное слово старших, влюбленная пара перешагнет рубеж новой жизни, став мужем и женой. Уже расправлена прозрачная фата, закончены последние приготовления, и жених счастливо переносит невесту через порог, словно в будущее.

И только юркий, деловитый фотограф вносит диссонанс в атмосферу всеобщей идиллии. У фотографа свой, привычный арсенал реплик, всегда годных в дело: «Больше жизни...», «Поровнее...», «Под ручку, под ручку...» И это не просто комедийная пауза во время торжества. Повседневность вторгается в пастораль не случайно, как ни кажется она на первый взгляд сторонним, чужеродным элементом.

К мысли о трудных и неприкрашенных буднях нас возвратят еще раз, после серии коротких, похожих на счастливый вздох интервью брачующихся. Они отвечают на вопрос: «Что такое любовь?» Ответы удивительно похожи: своей упрощенно-безмятежной уверенностью в не менее упрощенно-безмятежном будущем, а тем самым своей абсолютной оторванностью от завтрашней, реальной, обычной жизни. Музыка композитора Шандора Каллаша словно бы вторит общей радужной настроенности, но исподволь уже взрывается тревогой, вернее, предчувствием ее...

И лишь одна из невест задумывается в эти минуты о том, что им, вступающим в брак, предстоит учиться взаимной терпимости, взаимному пониманию, умению стать опорой друг для друга во всякую минуту. Теперь и становится понятным настойчивая просветленность первой части картины. В самой неправдоподобности этой идиллии содержится предостережение. Еще несколько всплесков радости, еще несколько светлых аккордов, и в кадр входит иная тональность... На экране возникает целая панорама лиц, на этот раз гневных, горьких, хмурых, какие могут быть у людей ссорящихся или только что поссорившихся, раздраженных, уже не могущих трезво взглянуть на себя. Так перевернуто несколько страниц жизни тех, кто вступил в брак. Интерьер Дворца бракосочетаний сменяется кабинетом судьи, куда недавние счастливцы пришли говорить о разводе.

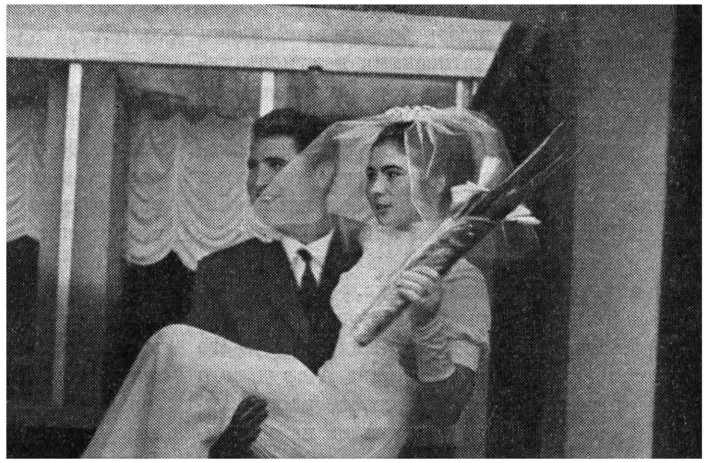
Эти люди уже успели стать врагами, они не представляют себе возможности дальнейшего сосуществования. Причины развода у каждого вроде бы свои, непохожие. А сущность одна: лишь во время совместной жизни они начали узнавать друг друга, так и не попытавшись понять. И вспоминается одна из невест, та единственная, которая и тогда всерьез задумывалась о завтрашнем дне, о том, какой будет завтрашняя реальность, с которой ей придется соотносить себя. Вспоминается и бездумность большинства ответов во Дворце бракосочетаний. От них прямой путь сюда, в кабинет судьи, потому что брак двух чужих в своей сущности людей не мог не стать ошибкой, за которую теперь расплачиваются болью, утраченными надеждами, горечью воспоминаний. Мысль авторов прорисовывается в контрастном сопоставлении первой и второй части фильма. Свет и тьма подчеркнуты, даже форсированы в звучании частей, чтобы с большей вероятностью определилась проблема картины.

Показать усложненность духовной жизни людей — задача нелегкая для документального кинематографа, где автор имеет дело с фактом, зафиксированным самим по себе. Авторам ленты «Вы идете по жизни» удается уйти от прямой фактографии, отбор материала пристрастен, отношение авторов выявлено, создана определенная атмосфера, помогающая прозвучать эмоциональному подтексту. Авторы не скрывают своего скептического отношения к духовному инфантилизму взрослых людей, впрямую ни разу не заявляя об этом. Однако именно такой их устремленностью и определяется композиция картины, ее общая тональность, ее способность взволновать зрителя, заставить его включиться в происходящее, заняв свое место по одну из сторон «баррикады».

Но, как и фильму «За что премия?», и этой работе недостает художественной завершенности. Разговор начат и оборван почти на полуслове. Как ни трогательны финальные кадры — отцы под окнами роддома,— кадры эти уводят в сторону, размывая сложившееся впечатление от фильма. Ведь не сводится же поднятая авторами проблема только к ответственности родителей перед своими детьми. Это одна из ее ипостасей. Важная, но все же не могущая подвести итоговую черту под трудным и сложным вопросом, включающим в себя много разных граней. Речь клонится не к тому, чтобы привести действие к определенному моменту, разрешающему все и до конца... Такое прагматическое решение низвело бы всю картину к нулю. Панацея от подобных бед отнюдь не найдена ведь и в самой жизни. Дорого уже само намерение авторов серьезно говорить о насущной боли, попытаться открыть ее причины и тем самым в какой-то мере устранить их. Но апеллировав не только к эмоциям, а и к разуму, круто замешав картину на контрасте счастливых улыбок и безнадежных слез, авторы вдруг остановились, точно не решаясь глубже коснуться острой и тревожной нравственной проблемы.

Публицистическая направленность этого фильма удачно сплавлена с лирическим началом, если подразумевать под лиризмом не только излияние сокровенных чувств, но и страстное выражение своих идеалов, отстаивание их. В картине «Вы идете по жизни» очевиден публицистический пафос именно такого рода.

«Вы идете по жизни»



В том же ключе решает Ж. Рахматулин картину «Это — Иссык-Куль». Название фильма располагает зрителей к приятному путешествию по знаменитому озеру, обещая знакомство с серией пленительных пейзажей... Словом, нечто наподобие рекламного ролика, снятого специально для туристов. Кстати, начало фильма как будто подтверждает эту мысль. Солнечное побережье, загорелые тела, смех... Но уже голоса первых интервьюируемых, отдыхающих на Иссык-Куле, звучат предостерегающе: озеру угрожает загрязнение. Люди озабочены тем, как соединить человека и природу, как оградить от уничтожения растительный и животный мир, как сохранить для себя же живую, первозданную красоту.

Их тревога связана с конкретными явлениями, которые происходят здесь, рядом с ними. Горделивая прелесть долгих песчаных пляжей сменяется угольными складами, расположенными на берегу озера. Над бирюзовыми волнами встают серые завесы пыли, поднятой ревущим бульдозером. На золотистом песке громоздятся пирамиды пустых консервных банок — остатки туристических набегов.

Кадры стыкуются. Задумчивую тишину сменяет яростный треск мотоциклов, беспощадно сметающих песок. Мчатся в воду толпы размалеванных, пестро раскрашенных граждан, отмечающих праздник Нептуна и не предполагающих, какое огромное количество вредных химикатов внесено ими в озеро...

Все это происходит рядом с нами? И авторы не просто констатируют имеющие место горькие факты. Как и в предыдущем фильме, они требуют задуматься над непростительным равнодушием и духовной слепотой, они подталкивают к выводам, не сводящимся только к локальной угрозе Иссык-Кулю. Картина вырывается из рамок конкретных наблюдений, ее итог шире. Она обращена к проблеме нравственной ответственности человека, она вновь судит бездумность, инфантилизм, потребительство.

Жизненный материал, ставший основой таких фильмов, как «За что премия?», «Вы идете по жизни», «Это — Иссык-Куль», интерпретирован таким образом, что ведет к серьезным обобщениям, связан с жизнью страны в целом, с ее тревогами и проблемами. Киргизские документалисты энергичны в трактовке этих проблем, сегодняшний день увиден ими в плотной связи с грядущим. Это и определяет их поиск.

●

Было бы наивно ждать безусловной удачи от каждой снятой киргизскими документалистами картины... Однако есть определенная закономерность в слабости тех лент, которые и на студии отнесены к разряду средних, проходных, тех, о которых говорят, что век их слишком короток, чтобы всерьез ими заниматься. Вряд ли это справедливо — общность, первопричина неудач тоже по-своему достаточно типична и показательна.

...Несколько лет назад на студии был снят фильм «Вахта» (режиссер А. Видугирис). Это была маленькая повесть о начале трудового пути нефтяника Кости Борисова, рассказанная им самим. Парень провалился на вступительных экзаменах в институт, решил год поработать на буровой, а затем снова попытать счастья на архитектурном поприще. Прожил год в бригаде буровиков и уже не смог уйти от ставших по-настоящему близкими людей, остался с ними. Так рассказывал о себе Костя Борисов — просто, доверительно, спокойно. И экранное изображение углубляло его слова, ни в коей мере не будучи прямой иллюстрацией к тексту. Нефтяников снимали дома и на работе, во время отдыха и на занятиях в школе рабочей молодежи, в будни и праздники, за столом и на футбольном поле. Непреднамеренность поведения героев очевидна в этой картине, как и свободная композиция ее. Но за всем этим чувствовалась уверенная рука режиссера и увлеченность оператора К. Орозалиева, которым надо было рассказать зрителям о сильных, добрых и мужественных людях, среди которых стал старше, требовательнее к себе сам Костя, благодаря им многое переосмысливший в своей жизни. Жизнь была развернута на экране вглубь, и многослойность повествования превращала картину из достоверной зарисовки в произведение, где был угадан жизненный, психологически емкий конфликт.

По форме, а в чем-то и по драматургической канве новая работа «Киргизфильма» «Ошские ткачихи» близка «Вахте». И здесь — первые шаги молодого рабочего, в данном случае, девушки, пришедшей на Ошский текстильный комбинат, и здесь рассказ ведется от первого лица.

Интересен замысел фильма: девушка из горного аила попадает в новый для себя мир, включается в новые ритмы, характерные для жизни большого предприятия. Многое меняется и в ней самой, в ее восприятии, в ее взаимоотношениях... В этом смысле довольно точно решены эпизоды в отделе кадров, своего рода пороге новой жизни для героини картины и ее ровесниц. Но этими эпизодами и исчерпывается оригинальность авторского почерка в «Ошских ткачихах». В целом фильм уныло повторяет «Вахту», так и не обретая своего лица. Можно спокойно заменить выбранную авторами героиню другой работницей комбината, ее сверстницей. Уже одно это показательно... То ли недостало режиссеру интереса к своей избраннице, то ли не хватило умения и терпения проникнуть в ее душевный мир, разгадать и показать на экране то особое, неповторимое, что свойственно именно этому человеку, открыть, что сформировало и сегодня продолжает формировать его... Одна из пятитысячной армии ошских ткачих, эта девушка, естественно, уже успела пройти до начала съемок определенный, хотя и короткий путь, в чем-то типичный, а в чем-то и отличный от пути ее подруг по цеху, бригаде.

Героиня представлена зрителю как будто в разных ситуациях — в общежитии, в цехе, на улице, дома у матери. Сама она в это время рассказывает о том, как трудно привыкала к городу, как ей помогали старшие и как много у нее теперь подруг... Но все это не идет дальше прямой информации. Кстати, точно такой же текст могли бы повторить и товарки героини — именно в силу ее безликости, внеличностной принадлежности. Голос девушки звучит так заученно, что, кажется, она отвечает урок, а не рассказывает о самой себе. Этому рассказу сопутствуют кадры, буквально повторяющие ее слова. Информация накладывается на информацию...

Между тем даже в этом небогатом подробностями рассказе промелькнули три любопытные детали, дававшие, на мой взгляд,

возможность своеобразно показать начало жизненного пути героини фильма, истоки ее решения.

Мать не пускала девушку в город. Затем, в Оше, директор комбината просил героиню «не убегать в горы». И, наконец, в несколько инсценированном финале мать наставляет девушку: «Раз выбрала эту профессию, люби ее».

Судя даже по такой малой толике, не все легко и безоблачно далось девушке. Вероятно, были и страх, и сомнения, и неудачи на пути к новой жизни, к овладению профессией. И все-таки это удалось — ведь не случайно именно мать становится ее сторонницей. Должно быть, здесь и таилось зерно, дававшее возможность не умозрительного, заимствованного построения сюжета, а могущее наполнить картину конкретным жизненным содержанием, поднять ее на уровень серьезного обобщения. Тогда, возможно, и стали бы «Ошские ткачихи» рассказом о мостках из юности в зрелость, о том, как раздвигаются горизонты в восприятии мира у молодого, чуткого ко всему новому, активно включающегося в это новое человека.

Вторичность «Ошских ткачих» не случайна. Кажется, почти к каждой из картин-полуудач и просто неудач можно найти тот оригинал, от которого отталкивались авторы. Таких прямых параллелей более чем достаточно.

С. Чадин снимает очерк «На семи ветрах» в откровенной зависимости от «Смены» И. Герштейна. Картина посвящена зимовщикам-испытателям, мужественным людям, которые в горах, на высоте 3 600 метров над уровнем моря проверяют воздействие нагрузок на линию электропередач. В том, как С. Чадин снимает своих героев, чувствуется его неподдельное восхищение этими людьми. Он следует за ними в пургу, в мороз, поднимается на головокружительную высоту, пробивается сквозь снежную завесу, чтобы снять крупные планы героев. Это запоминается. Как и продуманное построение кадра, правда, иной раз граничащее с изыском. И все же именно заимствования помешали С. Чадину найти свою, личную форму рассказа о зимовщиках, свой взгляд на жизнь и работу горной лаборатории. Тем более что за десять минут автор пытается говорить и о задачах испытателей, об их трудностях, о быте, о тоске по дому, по семьям. Об их мечтах... А в результате — дробность и фрагментарность крохотных эпизодов, внутренне слабо сцепленных между собой. Их можно переставить в той или иной последовательности — принципиально фильм не изменится. Мне могут возразить — стоит ли настаивать на прочной композиционной основе в одночастевой зарисовке? Думается, основа эта должна иметь место даже в коротких сюжетах хроники. Иначе даже самые яркие кинонаблюдения не сложатся в единое целое, как это произошло в картине «На семи ветрах».

Отсутствие индивидуальной окраски в еще большей мере сказалось в картине «Жемчужина Алая».

Цифры, факты, последовательное развитие событий — все на месте, все обосновано... На первый взгляд.

Фильм посвящен ученым и чабанам, которым удалось вывести новую ценную породу овец. Эксперимент потребовал огромной затраты сил, преодоления неверия в успех какой-то группы окружающих, умения не отступать перед неудачами. Сама тема давала драматический заряд сценарию и фильму, давала почву для раскрытия характеров людей, сумевших несмотря ни на что воплотить свою мысль в деле. Но смотришь картину и тебя не покидает ощущение изначальной заданности по формуле: дано — доказано. Как и авторской боязни хотя бы на йоту отступить от штампа, сложившегося в картинах подобного рода. Очень показателен в этом смысле дикторский текст, лишенный малейшего оттенка своеобразия, причастности к данному, конкретному явлению, к этим людям. Вот как рассказывается о том, как протекал опыт: «Шли на риск...», «Терпели неудачи...», «Одержали победы...», «Тончайшие исследования — это святая обязанность его, руководителя работ...» И не догадаться, даже приблизительно, о ком же идет речь — о геологах или физиках, космонавтах или

фармацевтах... Бесцветность дикторского текста вполне соответствует безликости изобразительного решения. Есть в картине и высокогорные пастбища и современные лаборатории, но нет осмысления реального жизненного процесса, отмеченного смелостью идеи, настойчивостью в осуществлении ее. Да просто нет желания открыть новое, свое... Сделанное прежде оказывает дурную услугу тем, кто полагается на испытанное.

В разговоре о фильме «Ошские ткачихи» один из режиссеров студии заметил: «Не хуже, чем снимают другие... Такие картины сейчас по всем студиям косяками идут». Режиссер, который таким образом пытался отстоять право на существование подобных лент, сам того не замечая, вынес им самый суровый и точный приговор. Картина, сделанная равнодушными руками, всегда останется одной из многих, бесцельно плывущей в общем потоке.

●

Киргизская кинодокументалистика — понятие довольно обширное, не просто включающее в себя лучшие ленты мастеров. Сложился свой почерк, свой образный взгляд на мир, свои пристрастия и своя избирательность в материале.

Об этом шла речь выше.

Казалось, можно было продолжать в том же духе, в том же русле, совершенствуя и филигранно отрабатывая найденные приемы. Не повторяясь при этом, а изыскивая новые возможности в выверенной стилистике.

Однако в итоге возможным оказался бы и такой финал, когда в ставшие каноническими формы бездумно втискивался бы любой жизненный материал независимо от его содержания. Иными словами — опасность самоповтора уже маячила где-то в перспективе, нежеланной для людей талантливых и смелых.

Уловив такую опасность, киргизские документалисты смело отказались от наработанного и испытанного в последние годы, чтобы уйти в глубокую разведку. Хлеб документалиста — фиксация реальной действительности вновь стала для наиболее ищущих точкой отсчета, возможностью исследовать через реалии живое дыхание времени и его сдвиги. Конкретность продолжает служить им материалом для обобщения, для того, чтобы запечатлеть духовное начало сегодняшнего и завтрашнего дня.

На этом пути на столь крутом повороте неизбежны потери. Порою и ощутимые. Сегодня в творческом активе студии еще нет принципиально новой ленты, сумевшей бы по своей художественной завершенности стать в ряд с такими картинами, как «Это лошади» Т. Океева, «Замки на песке» Я. Бронштейна и А. Видугириса, «Нарынский дневник» А. Видугириса, «Мосты Дюйшена» Г. Дегальцева. Пока есть только фильмы, пунктиром прочерчивающие контуры будущих работ.

Но положительное зерно наличествует даже в потерях и сбоях — вторичность и безликость отдельных картин сама по себе подчеркнула необходимость поворота и поиска.

Студия уже не может и не хочет в основной своей массе жить ранее накопленным капиталом. Сколки прошлого уже не устраивают наиболее интересных режиссеров, сценаристов, операторов. За первыми попытками по-настоящему осмыслить тенденции времени последуют, уверена, и другие работы, которые позволят проверить соотношение замыслов и воплощений киргизских документалистов с масштабами и проблемами, пришедшими из живой жизни.

Фрунзе — Москва

М. Ульянов

Удел счастливцев

К 80-летию Б. В. Щукина

Б. В. Щукин

Имя Щукина, еще при жизни овеянное славой, окруженное легендой, безусловно, знаменует собой некое явление в истории нашей кинематографической и театральной культуры. Как всякое явление, оно требует осмысления и осмысляется. Задумываясь над толкованием индивидуального и социального феномена Щукина, хочется найти ответы на вопросы, связанные с тем неповторимым ощущением, которое вызывают в памяти слова «Борис Щукин».

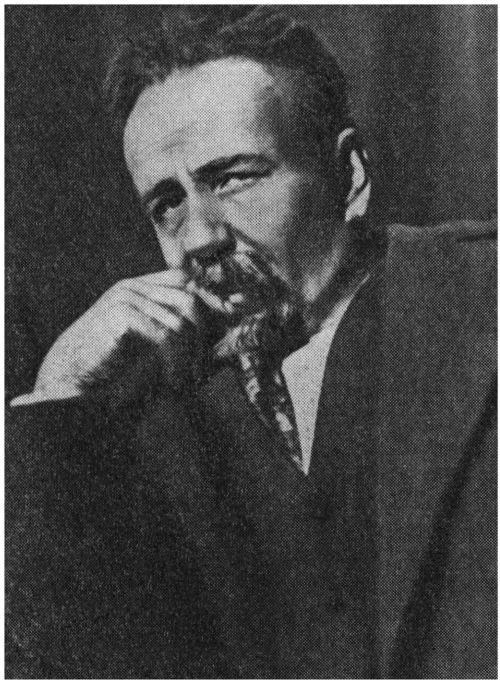
Что сделал Борис Щукин в искусстве, почему он остался и в устных рассказах современников и в книгах исследователей как уникальная личность, как символ человеческого и художественного величия? По народной молве, Щукин был в кино первым исполнителем роли В. И. Ленина. С точки зрения хронологии, это неточно — ведь рабочий Никандров раньше Щукина изобразил вождя в «Октябре» Эйзенштейна. Конечно, Никандров был «натурщиком», он позировал, а не играл, но опыт его выступления в истории кино сохранился навсегда. Таким образом, секрет непреходящей популярности Щукина в народе вовсе не объясним так называемой «пальмой первенства» на кинематографическом поприще. Место Щукина в народном сознании определило не количество ролей, а их качество, их значимость, масштаб.

Так кто же был тогда Щукин? Великий актер, слившийся в сознании миллионов с великим образом, воплощенным им.

Очевидно, феномен Щукина имеет определенные социальные корни. Щукин поднялся на высоты культуры из низов — он бывший слесарь, машинист, солдат.

Биография Щукина неотделима от биографии российской революции; размах, масштаб революции определили и диапазон Щукина как художника: актера, непревзойденно сыгравшего Ленина, крупного мастера, одного из строителей, созидателей театра Вахтангова.

Сценическое наследие Щукина не столь велико количественно, но оно грандиозно



Б. В. Щукин — Егор Булычов (Театр им. Евг. Вахтангова, 1932)

качественно: здесь и его гениальный Егор Булычов, великолепный Павел Суслов в спектакле «Виринея», здесь же и высочайший творческий авторитет Бориса Васильевича, архитребовательность к себе и своему театру как часть его театральной биографии.

Как сказал поэт, «большое видится на расстоянье», и теперь для товарищей и преемников Бориса Васильевича, от лица которых я сейчас говорю, бытовые частности отошли в дымку лет, а сам образ Щукина видится как необычайно цельная творческая фигура, потрясающая завершенностью гармонии, редкостной и завидной соразмерностью между его человеческим обликом и артистическими созданиями.

Щукин — это вершина, которая манит к себе, привлекает кажущейся доступностью, а на самом деле все снова и снова остающаяся где-то впереди.

Как только начинаешь приближаться к этой вершине, к пониманию обыденности и исключительности, реальности и легендарности Щукина — актера и человека, так сразу осознаешь нечто поразительное и волнующее: Щукин — это беспрестанное подвижничество, горенье и труд, которые под силу далеко не каждому, даже способному актеру. Щукинская вершина достижима в искусстве не для всех.

Вся жизнь, все помыслы и чаяния для искусства, искусства великого и общедоступного — таков был жизненный и человеческий принцип Щукина. Этому принципу он неизменно и вдохновенно следовал. И именно благодаря последовательному осуществлению этого жизненного и творческого принципа Борис Васильевич и явил собой необычайно органичный и цельный пример истинно советского актера, актера-творца, порожденного новым миром и своими свершениями обогащающего этот новый мир.

Щукин не просто творил, он служил новому социалистическому искусству, служил преданно, самозабвенно и безоглядно.

Такая самоотдача, такое горение — это удел счастливцев, избранников судьбы. Говоря об «избранничестве», я вовсе не имею в виду какую-то особую кастовость, показной аристократизм; речь идет о таланте, всеми помыслами и деяниями своими связанном с отчизной, с народом, с его настоящим и будущим.

«Одна, но пламенная страсть» — это талант великих тружеников духа, таких, как Станиславский, Мичурин, Чкалов, Вавилов, Эйзенштейн... Я называю имена вполне произвольно, отнюдь не претендуя на универсальность списка. Ведь в каждой области человеческой деятельности есть такие счастливцы, для которых радость и полнота жизни заключаются лишь в беспрерывном труде и неустанном, бесконечно продолжающемся поиске.

По-иному эти люди жить не в состоянии, они должны гореть, гореть постоянно, желать

и достигать невозможного. В этой неуемной, иной раз кажущейся фантастической целеустремленности и кроется смысл жизни, секрет достижений этих подвижников. Одним из них и был Борис Васильевич Щукин.

Мне, никогда не видевшему ни в жизни, ни на сцене Бориса Васильевича, писать о нем вроде и не пристало, но ведь я говорю сейчас о том образе художника и гражданина, который сложился в моем сознании, о том месте в жизни театра Вахтангова, которое Щукин занимает и сейчас.

Творческий коллектив, по моему глубокому убеждению, не может жить без авторитета, коллективу необходимо некое художественное мерило, по которому строится вся его повседневная жизнь.

И чем выше это мерило, тем выше требования, которые ставят перед собою члены коллектива, тем выше уровень и достижения коллектива в целом.

Известно, что когда театральный коллектив подменяется собранием одиночек, где все «сами с усами», тогда добра не жди. Тогда коллектив из четко работающего художественного организма вдруг становится вялым, аморфным и безнадежно скучным пристанищем залетных «гениев», галопирующих друг перед другом. Такие театры еще существуют, иногда им даже удается имитировать «процветание» или «дерзостные» новации.

Не таков был театр Вахтангова, когда в нем творил Щукин. Тогда при огромном и непререкаемом авторитете Р. Н. Симонова как руководителя театра подвижничество Щукина всегда являлось самым высшим и безоговорочным критерием, на который равнялся и сам Рубен Николаевич и каждый актер. Почему это происходило? Талантливые актеры были в театре и помимо Щукина, а сам Борис Васильевич, как мне рассказывали, с присущей ему скромностью порой говорил Симонову: «Мне бы твой талант, Рубен».

Щукин был на редкость работоспособным человеком. Но едва ли одним усердием можно добиться в искусстве того, чего достиг Щукин.

Борис Васильевич гениально сыграл Ленина на экране и в театре, завоевав любовь и признание миллионов зрителей. Он создал блистательный образ Егора Булычова. Со своими лучшими кинематографическими и театральными ролями он вошел в историю советского искусства как один из великих наших актеров.

Обращаясь к наследию Шукина, еще острее понимаешь, что актер — это прежде всего

Б. В. Щукин — Рогачев («Летчики», 1935)

его роли, а не интервью, широковещательные декларации, которыми иные из нас стараются привлечь к себе внимание. В отношении интервью и прочих самоизлияний Щукин был на редкость скромен и деликатен,— он ни в коей мере не любил себя афишировать.

Именно роли, а не интервью и говорят сейчас за Щукина, когда его давно уже нет с нами. Это тоже одна из характерных особенностей творческой индивидуальности Бориса Васильевича.

Но есть нечто в феномене Щукина, что ставит его на совсем особое место.

Революция, ломка старого, поиски новых путей, новых форм, отвечающих времени, новых требований к актерскому мастерству, прорыв к новому зрителю — все это этапы большого пути нашего социалистического искусства. Именно на этом трудном, славном и незабываемом пути родился актер, который всем своим существом, всем обликом поразительно отвечал требованиям времени, родился Борис Васильевич Щукин. Конечно, он не был одинок в своих трудах и свершениях. Целая плеяда талантливых актеров заявила о себе в те годы. Но Щукин, Хмелев, Николай Баталов сфокусировали в себе лучшие черты актера того времени: глубину социального анализа, широчайший масштаб, виртуозность мастерства, удивительную созвучность эпохе, святое, подвижническое отношение к искусству...

И снова мне хотелось бы подчеркнуть тот момент, что помимо огромного таланта Борис Васильевич обладал замечательными человеческими достоинствами; прежде всего, глубиной и какой-то одному ему присущей озаренностью натуры.

Именно благодаря этой нераздельности, слитности художнического и личностного начал Щукин занимает особое место в советском искусстве.

И еще одно, о чем нельзя не сказать в связи с именем Бориса Васильевича: Щукин — вахтанговский актер. В самом строгом смысле этого совершенно четкого и весьма значительного понятия.

В силу влияния времени, разности толкований, личных пристрастий, понятие «вахтанговское» по-разному понимается и трактуется даже внутри театра Вахтангова.

Одни сводят это понятие только к иронии и изяществу «Принцессы Турандот», другие — к поискам во что бы то ни стало яркой театральности. Третьи видят «вахтанговское» непременно в сочетании яркой формы с глубиной содержания.

И на самом деле для Вахтангова выразi-

Б. В. Щукин — Михайлов («Поколение победителей», 1936)

Б. В. Щукин в роли В. И. Ленина («Ленин в 1918 году», 1939)

тельность никогда не была самоцелью, она была для него особым средством достижения художественно-идеологической действенности спектакля.

И Щукин, как никто другой из его коллег, соединил в своем творчестве эти два начала вахтанговской линии в искусстве.

В каждой роли Бориса Васильевича прослеживаются две его основные заботы: забота о выразительности формы и забота о человеческой и гражданской насыщенности создаваемого образа.

В лучших, программных, определивших творческое кредо Щукина работах — в образе Ленина, в Егоре Булычове — особенно видно изощренное и точное соединение философского, психологического слоя роли с отточенностью ее чисто пластической разработки; внешнее и внутреннее в роли у Щукина нерасторжимы, слитны. Синтетичность щукинских образов не объяснишь только огромностью, особенностями его индивидуального дара, в этой покоряющей и беспримерной синтетичности чувствуется родовая, мировоззренческая основа.

Знаменитая пляска Егора Булычова под граммофон — это ведь не только специфически щукинское решение роли — это и вахтанговская, всегда неожиданная, всегда идущая от сути произведения, одухотворенная и содержательная форма.

Так мог играть только вахтанговский актер. Вахтанговский стиль трактовки роли Щукин принес и в кино. Вспомним загримированно-

го Ленина с повязкой в первой картине дилогии Ромма. Ну что это как не желание найти острейшую форму, парадоксальную форму для выражения важнейшего, драматического периода жизни Ленина? Решая образ так, Щукин добивался снайперского «попадания» в сердце и ум зрителя...

Найдя точную и наивыразительнейшую форму роли, Борис Васильевич затем словно погружался в такие глубины роли, проникал в такие слои психологии героя, что так называемая оболочка образа, форма пластического рисунка становились единственно возможными и необходимыми. В этом смысле перевоплощения Щукина остались непревзойденными и уникальными в искусстве отечественного театра и кинематографа.

Вспомним сцену разговора с кулаком в фильме «Ленин в 1918 году» — здесь Щукин стремительно, точно и неопровержимо приводит зрителя к пониманию всей беспощадности борьбы с кулачеством. Не с этим отдельным кулаком, а с более страшным врагом — с философией собственника — «это мое, и я буду его защищать». И здесь снова глубокое постижение «вахтанговского»: прорыв к самому эпицентру реализма в искусстве поднимает находки Щукина на уровень классических, непреходящих открытий.

Есть актерские создания, которые становятся хрестоматийными, единственно верными и, по существу, непреодолимыми для последующих исполнителей.

Каким еще можно представить себе Барона в «На дне» как не качаловским? Недаром все попытки сыграть Барона по-другому, по-иному, по-моему, были безуспешны.

Щукинское решение образа Ленина в кино — это и первое и самое, вероятно, крупное актерское свершение экранной Ленинианы.

Мне хотелось бы сейчас подчеркнуть, что решение образа Ленина Щукиным — это ярко в а х т а н г о в с к о е создание.

Щукин был настолько обаятелен в роли вождя, столько в нем крылось юмора, воодушевленности, жизненной энергии, так это было неотразимо и притягательно, что невозможно было оторвать глаз от того поразительно родного, близкого и удивительно человечного Ленина, какого играл актер.

Иной раз последующие исполнители впадали в умилительный тон, педалирование характерности, суетливость, добрячество и слащавость.

Но сила щукинского таланта так велика, что многие, многие исполнители вновь и вновь стремились понять его свершение, возвращаясь к образу Ленина, созданному Щукиным. И продолжали развивать щукинские традиции в решении образа вождя революции в фильмах последующих лет.

А гениальный Булычов — это тоже хрестоматийная работа Щукина, работа, которая мало кому из актеров так удавалась после него.

Идти своей дорогой трудно, и не все дороги были удачными, не все дороги приводили к успеху, но любой из исполнителей Булычова соразмерял свою работу со щукинской; в этом смысле не был исключением и я...

Велика была сила актерских свершений Щукина, вот почему на протяжении многих лет сохранилось и наверняка еще будет сохраняться его влияние на искусство.

Щукин еще при жизни стал легендой театра, неувядаемой и славной легендой всего отечественного искусства. Легендой о счастливце, чей удел — добиваться невозможного и совершать невозможное, открывать неизведанные миры и накрепко утверждать их в сознании общества.

Легендарность Щукина не содержала и не содержит в себе ничего мистического, ирреального. Она целиком вырастает из его жизни, из его биографии, из его нравственной программы, которую он сам выразил в коротких и прекрасных словах:

«Я живу в величайшее, счастливейшее время. Я влюблен в нашу прекрасную страну».

В этих словах — источник величия Щукина, разгадка его творческого бессмертия.

Григорий Козинцев

«Гоголиада»

Из рабочих тетрадей

Январь 1973 г.

Несколько лет я трудился, задумывал «Гоголиаду» и, кончая «Лира», радовался: сразу же можно начать новый фильм. Очень скоро, с первых же проб записать сцены, порядок действия — все рухнуло. Получился на бумаге такой срам, что стыдно было продолжать [...] все из воска, все — слова, и никак это материальным не сделать. Ушло порядочно времени на совсем другие пробы: «Бурю», «Маленькие трагедии» Пушкина, «Как вам это понравится». Каждая из вещей казалась удивительно увлекательной, написанной именно для кино, никогда никем еще «по-настоящему» не поставленной (без этого нахального чувства за дело браться нельзя). Много придумывалось, дело спорилось... и почему-то на середине обрывалось.

И тогда опять — отдельными, поражающими по пророчеству, по силе отклика (во мне!) кадрами — возвращался Гоголь.

Я понял обычную ошибку: перевод повести в сценарий, а не трагической и трагикогротескной поэмы в динамическую пластику. Мне отчетливо представился невозможный в тоне петербургской метели — ярко-красный восточный орнамент, ткань на халате в «Портрете».

Эта частица — написанный художником, достигнутый им яростный, дьявольский, демонический красно-пестрый кусок холста, движущийся через серое, мутное, белесое Петербурга.

Дальше — больше: халат поношенный, торчит из дыр вата; уже легче — не романтические «огненные очи» колдуна, а ростовщик — восточный родственник гоголевского Плюшкина.

И сразу же: он не из картины вылезает (опять обычный романтический мотив), а сидит на крыше. Под ним Петербург — монументы императоров, проспекты и линии — вся эта геометрия и классицизм на болоте, а над ней процентщик, скупщик — только не мертвых душ, а душ художников, обращающий их в мертвые.

●

Основное в юморе Гоголя, о чем он сам со всей ясностью писал, совершенная, глубочайшая серьезность. Майор Ковалев, степенный, солидный, полный глубокой убежденности в своей правоте и общественной недопустимости, антисоциальности поведения своего носа, ни разу даже и не пробует улыбнуться. Какой-то артист Театра Сатиры так пересказывал басню о Коте Ваське, который слушал и ел.

●

Именно этого — полноты веры, «совершенной правды» ждал от театра и Гоголь. Без «совершенной правды», аскетической, доводящей до безумия, до смерти от голода, до отказа от искусства — смертного греха, детали лживой жизни бездушных, сытых, в стране рабства и голода — нет «системы»*, как нет «систем» Гоголя, Достоевского (счастье ощущения приближения припадка эпилепсии), ухода Толстого.

Окончание. Начало см. «ИК», 1974, № 5, 6.

* Речь идет о системе К. С. Станиславского.

●

Для плотности гоголевской ткани на экране нужна густота неостановимой толчеи пустяковины, стертых фраз, лиц, фигур, положений. Не жизнь, а повседневщина, обыденщина, в которой именно жизни-то, то есть непрерывного движения, изменения (последнее, пожалуй, самое важное!) вовсе нет. Все толчется, имеет вид деятельности, но ничего не происходит: пустые слова, движения, лишенные смысла, все бесцветно, все заводное на положенный срок — от подыскивания имени новорожденному в святцах (самые глупые, нерусские) до покупки на казенный счет соснового гроба, «потому что дубовый будет ему очень дорог».

У каждого героя есть своя световая тема, сгущение цвета — то лирически-напряженное, то трагическое.

Чартков, Пискарев, ростовщик на портрете, Нос — не только герои, характеры, но и движущиеся, развивающиеся, заглушающие другие — интенсивности цвета.

И так же, конечно, все развивается и со звуком.

Замысел вещи? То, что называют идеей, если угодно, то можно это назвать:

Шарманка Ноздрева.

●

Чтобы понять всю эту образность — войти в духовный мир Гоголя,— нужно понять, что было перед его глазами, как выглядел Петербург, в котором он жил, и как он видел, то есть особенность его зрения, что ли говоря, качество оптики.

Прежде всего он вошел, вжился, хотел вторгнуться (в реальности — провал, фиаско повсюду: в департаментах, учебных заведениях, первых писательских опытах то же — в печку, сразу же) не в недвижимость уже выстроенной столицы, а в процесс, преобразование, изменение облика — изменение сути.

Артели мужиков возводили леса вокруг построек: архитектуру — искусство теснили доходные дома, многообразие, фантастическую летопись движения веков, культуры столетий (смотри его мечты об архитектуре), закрывали единообразные фасады меркантильного века, казармы для единообразно-обезличенного существования, а не полноты жизни, стертых обликами обездушенных обывателей, мещан.

Все было в процессе: торцы заменяли булыжники, усиливался наружный свет, газовое освещение и загасал духовный.

Все «Петербургские повести» не механическое объединение разных историй единством места — города, где происходят события, а единого героя — города, воздвигнутого Петром на болоте — величайшего потрясения в истории России, действующего к единой цели, трагикомической эпопее.

Невский вовсе не похож на литографии 30-х годов, зато напоминает совсем иные изображения улицы. У молодого Маяковского: «У обмершего портного сбежали штаны, и пошли одни, без человечьих ляжек». Намеки на такие связи есть у Белого.

●

Опять появилась уверенность (до следующего приступа неверия в себя): то самое. Как раз то, чем и нужно заниматься. Настоящее дело.

Как отчетливо: мания величия иногда; иногда — заносчивость; иногда — гордыня мессии: то, что зреет во мне, и есть главное, «потомки помянут с благодарностью...».

●

Если уж говорить о жанрах, то как можно меньше сатиры, на первый план — лиризм, и какой напряженности! Дальше гротеск, замешанный на трагедии — демонический гротеск. А совершенная, натуральнейшая жизненность примешивается ко всему, не дает образам закрепиться в жанре, стиле — они в жизни, в историческом движущемся пространстве, живут возможной полнотой человеческого существования.

●

У Гоголя — рождение образа из чисто словесных, звуковых накоплений, нагнетений — я переведу в цвет.

Цвет будет и сюжет вести, как нагнетание красного — вспыхивание «красной свитки».

●

Масштаб задачи подавляет: нужно ведь фильмом ответить на вопрос Гоголя: «Русь!.. Какая непостижимая связь таится между нами?»

Теперь, в 1973 году, это, вероятно, стало видно отчетливее.

●

Для судьбы Чарткова — чисто русские образования. Достоевский писал о том, что Базаров — помесь Байрона с Ноздревым, возможная только у нас.

●

В Пискареве — частицы Мышкина, детства Дон-Кихота.

●

Где только можно — никаких карикатур, преувеличений, шаржа. Публичный дом делать как можно скромнее и «незнакомке» — 17 лет, ее «только коснулся разврат».

Тут нужно сдержать все, придержать, делать как можно реалистичнее, а зато уж к финалу дать «галопаду»: повальное безумие, наворот такой, что «гром пошел по пеклу», зашаталась, дыбом встала столица. Слава богу, пропадают «гоголевские» физиономии — гримы.

— Ба, знакомые все лица. Как один — все хорошо знакомые, а сколько здесь друзей-приятелей!

Гоголь — значит тут как тут свиные рыла, рожи, маски.

Да что вы? Да откуда вы это взяли? Это же высокоинтеллектуальные, возвышенные, значительные и уж, конечно же, петербургские лица: художники, писатели, критики, ценители, издатели.

Вот куда меня тянет. Вот про что речь пойдет.

Что-то вроде вечера в интеллектуальном доме в «Сладкой жизни».

●

Черная тень хлестаковщины над Петербургом. Этаким чертом пройтись по Невскому!

Чартков — сперва у Гоголя Чертков. А в одной из наметок «Невского проспекта» два художника — не поручик Пирогов, а художник Чертков, кажется так.

Вся эта гоголевская звукопись: Хлестаков, Чартков.

В этой дьявольской расправе над искусством есть у него где-то и хлестаковский ход завитушкой, замухрышка в ход пошел, чертом прошелся.

●

В шекспировских фильмах мы старались освободиться от исторически-костюмного антуража; здесь, пожалуй, нужна жертва пострашнее: от гоголевской вычурности речи, от каламбуров, звукописи, заумп — то есть то же, что у Шекспира с метафорами и гиперболами.

Гоголевская — трагическая, напряженно-лирическая, фарсовая плотность динамической пластики и всего звукоряда, где диалог лишь частицы ткани, и в какой-нибудь шарманке Ноздрева, развернутой в гиперболу, будет не меньше гоголевского, чем в особых, но уже не реально-жизненных построениях диалога действующих лиц. Россия, ее простор действуют, звучат, говорят; сам Гоголь, вся судьба его, маски, которые он для себя приладивал, будут говорить.

●

Первое, с чего нужно начать постановку, это придумать единицу света — того, что в кадрах будет занимать важнейшее место: искусственный свет — лживые фонари и лампы цивилизации, ореолы от них, расплывающиеся в тумане.

Кажется, что-то от такого освещения есть у Сёра. Меня поразила именно этим его картина в музее Кронемюллер.

●

Белинский разгромил фантастическую часть «Портрета» именно за то, что уничтожает пре-

зрением художника и современная наша критика — за романтизм. Дальнейшее показало, что мотив глаз, пристально устремленных на художника (именно на художника, больше, шире, глубже — на искусство) не только не оставлял Гоголя, но усиливался, превращался в навязчивую идею.

— Почему все, что ни есть, смотрит на меня, вперило в меня очи... очи горят, испепеляют душу, требуют, а нет сил понять глубину требования, заключенного в этом неотрывном взгляде, и куда убежать, спастись от него.

Чьи же это глаза?

Колдуна? Взятые напрокат из «романтизма»?

Нет — России. Чего она ждет от художника, от искусства — взращенного собой, всем ее трагически-непостижимым (плохое выражение, красиво-литературное) историческим путем — что требует, чтобы он выразил? Совершенную правду. Истину. Веру.

Во что?

Попробуй ответить после «Выбранных мест из переписки», «Бесов», толстовского непротивленства и отказа от искусства, не без возможности перехода автора и к реальности действия: запретить за разврат и растление души Шекспира с Пушкиным.

Отвечает же русский писатель только одним: слиянием — трагически полным — «романтических», придуманных литературных мотивов, легко набросанных своим пером (первые наметки) с совершенной реальностью своего дальнейшего жизненного пути, биографии и в итоге судьбы

●

Хлестаков после военной службы и с годами становится Ноздревым.

●

Первые 30 страниц перепечатанного сценария. Как всегда, ощущение — ничего не получилось. Клочки надерганных фраз, куцо.

Видимо, нужно убрать три четверти напридуманного (некоторые кадры кажутся и теперь верными по тону), все сгустить, сузить, с тем, чтобы только потом — а зато уж вовсю — расширить захват материала.

Один раз — но со всей силой. А тут через кадр эти выплески в выдуманное.

Опасность «жанра» на каждом движении. Направление — одно из главных — трагическая сила всего пошлого, демоничность обыденщины.

●

В критике нет ничего нелепее, а то и подлее отождествления слов автора со словами каких-либо его героев.

Гоголь только то и делает, что, отодвигая «своих странных героев», сам говорит за них, собственным голосом, складом не только речей, но и мыслей и чувств: конец речей Поприщина, Пискарев (мечта и действительность), и даже Хлестаков (пройтись эдаким чертом по департаменту, Невскому, мигом взлететь эдаким чертом на профессорскую кафедру...).

Зря ругают Б. И. Бурсова, где он подобное же открывает в «личности Достоевского».

У него «роман-исследование». Я пробую новый жанр «сценарий-исследование».

Систематизировать, сопоставить, открыть в сопоставлении, обнаружить в движении.

Что?

Россию, изображенную, открытую Гоголем. Гоголя без нее бы не было. Но и России тоже не было бы — такой. Он «великое дело» сделал. Школа и учебники литературы заставили его умолкнуть, остановиться, разлететься на «мельчайшие частности» (его: дробь, чушь, пустяки).

Моя цель — воссоздать, продолжить в новом веке его главное движение, свист его кнута: в дорогу! в путь! Только в ней, в дороге, существо.

●

Фантастическое должно быть внешне во многих местах куда более реальным, чем сцены, которые происходят наяву и являются в полной мере тем, что выглядит как реальность.

Существуют сцены, где никак не понять: что же это — повседневность, бред, копия действительности или морок?

●

Видимо, главное, против чего я пробую ополчиться: Гоголь — обличитель общественных пороков, сатирик нравов, карикатурист, высмеивающий помещиков-крепостников, служащих в департаментах взяточников.

Только и делов. Было из-за чего сходить с ума, уморять себя голодом.

●

Да, не только юморист, но, если хотите, клоун. Те, имена которых перечисляет в своих мемуарах Чаплин: кто отравился, кто горло себе бритвой перерезал, кто с ума спятил.

●

В понимании Гоголя символистами, мне кажется, не меньшая однобокость — непонимание того, что изображенная им действительность была, продолжает быть не романтическим вымыслом, нагромождением символов, а самой что ни на есть действительностью, куда более точной копией жизни, чем наивные зарисовки внешнего и давно открытого — реализмом.

Здесь схвачена реальность (нрзб.) превращения, оборачивания явлений. Тот внутренний ход исторического процесса, который теперь вышел наружу, стал открываться и невооруженному взгляду.

Неостановимый, диалектический процесс превращений всего в противоположное. А в нем — обездушивание, обессмысливание, оборачивание комического трагическим, драматического гротескным и т. д.

Вся штука в том, что снежный ком катится, растет, а потом — вот где чудо! — доходит до какой-нибудь атомной бомбы, и при свете взрыва все обращается в пепел, и все видно от Карпат до Рима.

●

Чрезвычайная быстрота, при которой стираются единообразные события и движения, и грозная, предгрозовая замедленность — вот нужная мне структура действия, ритмическая организация материала.

●

При этом особом, скороговорочном нагромождении запутанностей замедляют, играются только неглавные, недейственные места: мечта Акакия Акакиевича о шинели, мечты Пискарева, вглядывание Чарткова в н а с т о я щ у ю живопись.

●

От Кафки такие построения решительно будут отличаться концом — русским, выплеснутым страданием, гневом, ужасом.

А до этого одно лишь ровное накопление серой невнятицы, прорезаемой — резкой, светлой, полной прелести и тайны — темы, мотива искусства.

Предчувствия. Чего?

«Рая» — по Гоголю, но, по его же искусству, и «ада», того самого, с печкой, только на земле.

●

Так же, как в представлениях о Шекспире мне мешала «возвышенность мыслей, бурность страстей» и поверхностное понимание трагического, в работе над «Гоголиадой» мне пока трудно пробиться сквозь внешне гротескное, карикатурно-обличительное (самый устарелый слой) к подлинности передачи жизни — ее бесцветного, внешне бесхарактерного течения, состоящего из неисчислимого числа стертых, обездушенных, обессмысленных по самой своей человеческой сути — уничтоженной, умерщвленной таким же множеством взаимосвязанных, но столь же бесцельных, бездушных обстоятельств.

Все сцеплено, слабо отличимо одно от другого, пока...

Вот тут-то и заключено истинное, гоголевское: прорыв, разом, мгновенный — за серость, муть, низменность, к чему-то иному, яркому, полному света и тепла, счастья и возможности иной жизни.

Какой? Да уж во всяком случае не карьеры живописца Чарткова, вознесению незначительного лица в значительное.

Трудно сказать, что чудилось Гоголю. Куда вела дорога?

В какой путь он вечно собирался?

Одно только можно сказать: без этой ослепляющей минуты — пусть незнакомки, померещившейся Пискареву, пусть тепла новой шинели, пусть синего неба Италии, под которое так рвался Гоголь,— нет искусства, нет и самой жизни. Бесцветное, леденящее душу прозябание.

●

Самым трудным для меня в «Портрете» была та последняя картина, которую художник — истинный, чистый душой — привез из Италии. Видимо, прототип здесь «Явление Христа» Иванова. Восторгаться перед такой живописью я не могу.

Да и у Гоголя — сюжет его жизни — далек от восторгов по поводу привезенного им из Италии создания. И до общего восторга было далеко, и, главное, сам художник, решив стать отшельником, уйти от низкой действительности в высокую нравственную идею, высшую цель искусства, пришел к рукописи, брошенной в печку, «Выбранным местам из переписки» и самоубийству самым мучительным способом — уморить себя голодом. Или отдаться в руки врачей? А сколько их было с пиявками и полезными для художника кровопусканиями.

Нет. И не может быть показа картины. Он воссоздается в отношениях к ней. То есть в финале «Театрального разъезда», только несколькими годами позже — поэтому куда сложнее, куда трагичнее.

●

Копьеву уже самому далека, мала эта картина.

— В путь!

●

Странно, как похожа на все это мечта о чистоте умбрийского ангела у Феллини, о клоуне и фокуснике из детства.

●

Определяется драматургическая задача: выпустить на всю площадь действия лица «Театрального разъезда» — они ведь и есть та среда Петербурга, в которой разворачиваются события, где складывается судьба лирического героя.

Он иногда прикрывается несколькими масками. Можно сказать по-другому: исповедуется в нескольких грехах.

Он намалевал лик дьявола — мертвых душ России, не зная, как их спасти.

Он «эдаким чертом» хотел сделать карьеру в столице, чуть не став Чартковым.

●

Не показать героев, а восстановить само их возникновение, превращение в совершенную реальность, и растворение в ней, как сна, как морока — в сознании автора.

Таком, особом сознании.

В таких, особых обстоятельствах времени, истории.

Цель? Возвращение их из сна, морока, сознания человека, которого давно уже нет, в совершенную реальность. Нашу, наше время, нашу историю.

●

Для выражения грязи действительности, отвратительности повседневности здесь не может быть ничего от горьковского «дна».

Нужно предчувствие массовых скандалов, громких безобразий Достоевского — у Гоголя это фантастический перебор пошлости, вскипающей через край реального.

●

Попробуй, спутай «Выбранные места» и «Ревизора». И все же даже тут дело не просто. Пристальный глаз Белинского отличил-таки в «Мертвых душах» пятнышки, которые-то расплылись, замарали рукопись так, что одна критика ей осталась: печка.

Что тут поделаешь? Не стоит ли вспомнить критику дамы-заказчицы, сразу же запротестовавшей, что художник стал, улавливая тонкость цвета кожи модели, писать какие-то пятнышки, небольшую желтизну и чуть заметную голубизну под глазами Lise.

— От этих-то пятнышек тон и разыгрывается,— объяснял Чартков.

— Ничего не разыгрывается, — подымала голос заказчица.

Падение художника начинается у Гоголя как раз с согласия убрать эти «пятнышки», а там, глядишь, и проще — взять старый набросок головки Психеи и, чуть прикоснувшись кистью (чтоб хоть капельку походила на модель, на природу), сделать ее несколько напоминающей Lise — предмет заказа.

Это как будто всем ясно. Туманнее другое — ну а все эти провинциально напыщенные описания красот Аннунциаты, стишков про Италию, а дальше так уже менее провинциальные, но уже в искусстве — пусть как «недостатки», но попробуй изъять их — святой богомаз-подвижник, художник-отшельник в «Портрете», да и другой, который привез из Италии дивное своей чистотой и просветленностью духа «девственно прекрасное произведение искусства», один вид которого страшной казнью наказал Чарткова, продавшего талант, душу за ручьевский фрак и экипаж от Иоахима,— попробуй выбросить это? Что-то чисто гоголевское, подтвержденное не словом, а страшной, небывалой даже в трагедиях судьбой его самого, заключено в таких местах.

Конечно, Васильевка, Нежин, мытарства среди холодного Петербурга... Какие уж тут идеалы, положительные герои...

Ну, а видение умбрийского ангела у Феллини — самого великого фокусника и мастера карнавалов нашего века?

●

Что же все-таки делать? Попробовать показать — хоть кусочком духовного мира — не живописцев из жития святых, а самого Гоголя, мечтающего в нетопленых комнатках в доме купца Зверева (дом-машина, вывески снизу доверху) о высоте, которую должен набрать художник, крутой горе, на которую он должен взойти со своей ношей, не сняв ее бремени со своих плеч.

Что же это за ноша?

Вот уж на что нет ответа. Крест, вероятно. Мысль об искусстве как о высшей правде, нравственном очищении от скверны, которая везде, всюду. Искусство, по Гоголю,— «сон о рае небесном». Кажется, так?

А потом проснулся.

С Пушкиным по-иному. Там — ни провинциала, нежинского Растиньяка с нитяными носками от матери, приехавшего в столицу, чтобы завоевать ее, ни хлестаковского замаха с шиком и треском (мигом взлететь на университетскую кафедру, рвануть этакую всемирную историю в ста томах, а может, чего только ни случается на белом свете, стать юристом, законодателем...).

Гоголь не только повлиял на Достоевского. Но где-то был — конечно, по-иному, по сложности, не раздвоенности, а черт его знает, какие только роли он для себя ни выбирал в грязных, истрепанных пьесах об устройствах дел и свершении карьер — первым прототипом человеческого «подполья».

А «подполье» обернулось подвижничеством идее.

Ну, а идея была ли?

Конечно, не нам судить. Но сама сила такой веры в нее — есть уже жизненная сила.

●

Так я пробую со всех сторон обойти пустоту — пока она называется «художник Копьев».

●

Не пробовать — попытки всегда нелепые, кончающиеся стыдом,— показать в ком-то Гоголя, но открыть его самого в многих ликах и прибавить реальность противоречий его подлинной жизни к придуманным им маскам с ореолами святых или небывало красивых созданий.

Пусть, фигурально говоря, они хлебнут немного его унижений, неудач и особенно метаний. Кроме всего, он ведь был очень скрытен. Пусть и Копьев не будет ясен, понятен, исчерпан.

●

То, что войдет в структуру действия как

элемент иной фактуры — немая, подчеркнутая ритмом динамика, в каком-то плане сдвинутая, опрокинутая реальность — не должно быть танцевальными номерами. Боже упаси! Это лишь элементы обобщенного, возведенного в гиперболу иногда только одного жеста, иногда коллективного поведения. Метафора, ворвавшаяся в действие, иногда незаметно сходящая на обыденность, иногда, напротив: прорыв, заскок, выпад.

●

Классические произведения — с детских лет — предстают перед нами в своей удивляющей школьника, которому немало помогал педагог, окончательности, гармонической ясности, удачнейшем завершении их авторами всех поставленных ими себе задач.

Помогают, разумеется, высокий просветительный уровень окружающего: иллюстрации к собраниям сочинений, исполненные хорошими иллюстраторами, постановки инсценировок по этим вещам (или, если это пьесы, то их самих), осуществленные культурными режиссерами, овладевшими не только наследством классика, но и критическим наследством, объясняющим классику.

Все готово, ясно, задачи поставлены (даже в любом предисловии к сочинению): дело за талантом и мастерством. Ну, талант, это каждый понимает, от бога... А мастерство возникает в совершенствовании раскрытия содержания в формах, наиболее близких автору (стиль постановки) и в то же время наиболее близких нашему зрителю, потому, что он классик, значит «наш современник»... и т. д.

Так вот, все начинается с того, что ничего не ясно. И самому автору было не ясно. Объяснения его (особенно Гоголя) запутывали суть вовсе или же давали настолько различные объяснения, что потом целые течения в искусствах легко, на поверхности переписки или воспоминаний, находили свое. Гоголь — критический реалист, Гоголь — романтик, Гоголь — символист. Гоголь — религиозный мистик. Гоголь — родоначальник всей русской литературы. Вся русская литература — борьба против Гоголя...

Это лишь часть. Перечтите Белинского, Брюсова, Мережковского, Розанова, Эйхенбаума, Набокова.

Все начинается с того, что ничего не ясно. Гоголю. Кем быть в жизни? Какое дело исполнять? Юрист — вот подлинный государственный деятель. Нужно прежде всего служить. «Прошу уволить меня из департамента». Нужно учить. Чему? История — вот предмет. Малороссии, России? Мало. Всемирной истории. Блестящая лекция — в аудитории Пушкин, Жуковский... Сплошные пропуски, ужас перед занятиями — изображение флюса, чтобы только не влезать на кафедру. Писать. Стать литератором.

О чем писать?

О мечте?

О низкой реальности.

И все становится как будто ясным. Для каждого по его пониманию. Для одних — конечно, о реальности: обличая, показывая со всей правдивостью, высмеивая, требуя ее переделки. Писатель — духовный вождь.

Для других — защитник недвижимых, реакционных начал народности, безграмотности, религии. Того хуже — православия.

Ну, а для себя?

Невозможность дела, того великого дела, без ощущения которого нет нужды браться за перо. Необходимость не слова, а дела. Но, кажется, он же написал, что слово писателя это и есть дело.

Нетрудно сойтись всем направлениям на том, что Аннунциата написана как бы и не Гоголем. Провинциальные, выспренние, риторические красоты (любимое слово «роскошный») из-под автора «Ревизора».

Детские шалости пера. Стыд. В печку!..

Но Аннунциата чудится Пискареву с «Невского», потом, правда, он слышит от нее самой, что ее привезли в заведение, где она зарабатывает на жизнь плохим делом, в семь утра пьяной.

От такой Аннунциаты и на воды потом приходится ехать — так тогда лечили.

Значит, оточить перо получше, как теперь говорят: повысить общий уровень — понять: стыдно в такие времена сочинять про «рос-

кошных красавиц» с черными, как смоль, волосами и алебастровыми плечами.

И вот, «все мы вышли из «Шинели». Вышли, но куда, в какие двери вошли?

А не есть ли в этих кем-то растленных, но все равно прекрасных — кто роковой красотой, кто странным норовом. характера, кто особым изгибом,— не есть ли в героинях Достоевского частица Аннунциаты?

Об остальном, что у него от Гоголя, не буду писать — общеизвестно.

А не есть ли и в самой исходной точке про прародителя «меньших братьев» не только правда изображения ужаса их судьбы в реальных обстоятельствах их существования, но и прежде всего — возникшая на миг Аннунциата — такая прекрасная, что дыхание замерло, и все (весь состав) в человеке стало иным.

Не необходимость сшить верхнее платье, чтобы не мерзнуть, а необходимость мечты, чего-то неведомо прекрасного, что и словами описать нельзя — не шинель, а «идея шинели», подруга жизни, тепло.

Алебастровые плечи — лапки под аплике, на которые (даже они, самые модные!) можно будет застегивать воротник; змеи волос — кошачий, конечно, воротник, но издали — будто куница.

Башмачкин не Пискарев — художник-мечтатель, но вдруг он переходит куда-то в амплуа героев Кукольника, Марлинского. Какой-то дерзкий взгляд, огонь в глазах. Что-то даже как бы и байроническое.

Без этого полета, дерзкого взгляда, а вслед за ним (пусть в бреду!) и генерала стал матерными словами поносить этот Алеко из департамента.

Преувеличение, конечно. Ну, а может ли человек жить без Аннунциаты? Вероятно, может, разве бывают на свете такие «роскошные красавицы», но без видения, хоть на миг — такого, человек не человек, а слово у писателя куцое, одна только «дробь и мелочь» того, этого... как запинался наш меньшой брат.

Нет. Мало ясности и в «Невском проспекте» и в «Шинели». О «Носе» и говорить нет смысла. Сюжет их стал у писателя какой-то миной, которую он во всем открывал и под все подводил. «Магистральный сюжет» (Пинский), структура, смешение планов?

Суть этого толчка материала, взрыва всего «что ни есть» определенным положением, открытие главного противоречия между «кажется» и «есть» существует и у студента, приезжающего из Виттенберга в столицу Эльсинор, и в похождениях провинциала Растиньяка.

Тут различие только в амплуа труппы, способах постановки, концах под занавес.

Ответа на существо таких структур нужно искать в незаконченности, продолжении, в других предполагаемых обстоятельствах. А кто их «предполагает»? Ну, конечно, автор. Нет, время, история, сам материал.

А движение, толчки огромной силы, взлеты и падения, включая последнее — в яму,— можно попробовать (только попробовать) найти в том, как выдуманное писателем превращалось в пророчество. И прежде всего: собственной судьбы. Перечтем дуэли у Пушкина и Лермонтова, судьбу монаха-богомаза у Гоголя.

Только у Гоголя путь одного и того же лица: мальчишка-провинциал Пискарев переехал в столицу, чуть было не стал Хлестаковым, потому что на Чарткова в свое время тайника в раме купленного портрета не нашлось, а потому уехал в Италию создавать «дивное, просветляющее душу созднание»...

●

Процесс работы не только не поиски «правильной» интерпретации, но все более захватывающее все части произведения — разрушение мнимого, наивного, еще из школы представления об его простоте и ясности — его замкнутости гармонической формой.

Форма — заряд динамита, заложенный под повседневностью, взрыв, распад всего якобы единого, законченного, «реального» на неисчислимость конфликтующих между собой клеток.

Продолжающий и по сей день этот молекулярный конфликт — динамику, процесс, рас-

пад, зарождение новых значений или новых бессмыслиц.

●

До основного, кажется, я добрался; выстроил, как суть развития, судьбы трех художников, и как-то рухнула мигом вся эта нехитрая притча с моралью; я сразу понял, откуда эта убогость — ведь в повестях, особенно «Портрете», притча есть и у Гоголя.

Он ее вывел судьбами героев, но участвует ведь в действии прежде всего и в самых узловых событиях он сам. Его письмо о героях — пороках в душе — не плод безумия или завиральных мыслей.

Пискарев — он; Чартков — он; тот, кто дьявола написал и стал потом отшельником (наверное, писал там «Выбранные места из переписки») — все он.

Я бы им всем — вне зависимости от пола, возраста — удлинил бы нос, как у него.

Тогда «мечтатель» Пискарев может где-то пройтись гопаком, Чартков в старости встретить себя в молодости и узнать в походке, замашке, бойкости что-то хлестаковское.

А шарманке Ноздрева с «Мальбрук в поход собрался» и галопа перейти не то в похоронный марш, не то в духовные песнопения.

Тон получится, если к каждой краске («каждой что ни есть») примешать что-то его собственное — гоголевское.

Глянул, а во всех зеркалах, на всех портретах увидел себя — иллюзия, от которой и следа не осталось (а он именно и остался, в несомненном), карьеры, которую хотел одним махом сделать, капитал, за который — если бы его и нажить — что купишь? Помаду для волос и щеточку для ногтей.

●

Секрет или, если хотите, тайна большого художника в том, что он как художник не похож на других художников, все в его деле — запасы горючего, технология, учет времени, способы обработки сырья — особенное.

А вот итог процесса — человеческие образы, явления жизни как две капли воды похожи на то, что видел, знал, считал обыденщиной, неискусством.

А вот когда это «неискусство» возводится в ранг гиперболы, вздувается до черт его знает каких пределов, но никогда, ни в чем не утратив своей жизненной основы, существа своего безобразия, тогда перед нами истинная красота: искусство.

●

Важнейшие перемены в драматургии: я считал, что цвет плаща незнакомки, «прекрасного видения» — синевато-голубой; это ожила у меня какая-то давняя блоковская синева. Так я, толком не подумав, и взялся за кисть: синева, золотой крендель над булочной.

Эти все краски нужно стереть. У Гоголя она в видении предстает в каком-то очень светлом, чуть подкрашенном лиловатым платье. Это очень важно: усилить эту лиловатость в реальных сценах — выйдет цвет пошлости. Пальто в каких-то лиловатых разводах — дешевка с грязноватой обшивкой, пародия «гелиотропового» цвета, вонючего одеколона «фиалка» — цвет, запах притона.

●

Перепечатано пятьдесят страниц сценария. И, взяв пример своего героя, самый раз бросить все это в печку.

Ощущение: детские игры и забавы; что-то заваривается и вскоре же это начатое, как дело, сильное по первому звуку, по первым мазкам, мигом превращается в изложение сюжетных положений, чередование лиц, описанных в одноименных повестях и их отношений, предназначенное для съемок, монтажа, сочинения к ним подходящей к случаю музыки...

Значит, подходящее к употреблению в качестве растопочного материала.

Нужное попугаю.

Объясняю: у меня в клетке живет «говорящая птица Каро». Во время моей работы он свистит, щелкает и, наконец, после целой гаммы различных звуков, отчетливо выговаривает: «здрравствуй». Я очень радуюсь. По-

жалуй, за последние месяцы наиболее радующий меня звук.

Ему, попугаю, часто меняют подстеленную в клетке бумагу. В Комарово писчебумажного магазина, к сожалению, нет. А для него нужно очень много листов. В дело идут варианты сцен.

●

Никакого показа, переложения на киноэкран (пусть и в «похожем» на суть смысле) перипетий гоголевских сюжетов быть не может.

Или вольное, совершенно свободное, свое движение гоголевской образности в его (по чувству) жизни, по трагедии судьбы, по странным запутанностям, которые он сам городил, пробовал, верил в то, что это-то и есть «наивернейший», «истинный» путь жизни, дела, карьеры, искусства, а оказывалось сплошными шатаниями из стороны в сторону, наведением тумана, который для нас таким и остался, а для него мигом рассеивался, и становилась отчетливо видной одна только «дробь и мелочь», всякая дрянь — и он бежал от нее на край света, где хоть тепло, светло и есть искусства, и одна книга «Илиады» (или «Одиссеи»), которую только и стоит читать.

●

И еще — Пушкин. А что это такое было для него — Пушкин? Поэт, сочинитель, судья, советчик, вера в будущее, в Россию, в язык русский?.. Кто может на это ответить?

●

В 1926 году мы снимали «Шинель». Слугу играл музыкальный клоун Боб Козюков. На съемку он попросил разрешения привести своего маленького ребенка.

— Вот видишь: это Акакий Акакиевич, а это портной Петрович, к которому он пришел чинить шинель. Помнишь, как мы с тобой читали это у Пушкина?

Даже если все будет так, как «мы с тобой читали у Гоголя», ставить эту постановку нельзя. Сценарий нужно будет отдать попугаю, чтобы самому не стать попугаем. Не щелкать на один манер и повторять давно затверженные слова.

Или вольная — и во весь замах смелости своего отношения к продолжающимся, тем же явлениям — или переложение знакомых положений в последовательном порядке, в исполнении удачно подобранных артистов.

Пустое, скучное дело. Для детских утренников.

●

Если в сценарии получается внешне, в последовательности развития похоже на подлинник — значит «для попугая».

Почему?

Да потому что нужно, идя по следам, с огромной трудностью находя эти следы, потому что сам автор не только не шел по прямой (так не бывает!), но и еще часто сам нарочно запутывал следы, сбивал друзей и приятелей со следа (в письмах, иногда в самих произведениях есть такие места — не для прояснения намерений, а для их запутывания, отводя взгляд цензоров как раз от тех движений, которые цензору не нужно понять, а то и сам в какой-то раз правя рукопись, запутался в собственных намерениях) — воспроизвести процесс создания, сделать материальными на экране эти ходы мысли, нагнетание чувств, меняющиеся черты самого автора, оставленные по пути в зеркалах — героев, отражений момента в развитии единой личности, единой судьбы.

Так у Гоголя.

●

Кто же был прав в итоге спора Белинского и Гоголя?

[...] И не было ли общего — чего-то объединяющего их — в обоих резко противоположных взглядах?

Было.

Цена произнесенного слова; стоимость взгляда на литературу.

Вот она: смерть.

У одного от чахотки, у другого — от голодания.

●

Убрать все, где видна полностью в реальности живопись. Только ее процесс. И только судьбы. Старый художник на попутных телегах — искупление греха: становится известной судьба весельчака.

Встреча его и Пискарева.

Остальные звенья: похороны Петромихали. Голова Пискарева над СПб. Лубки и «массовая культура» на Щукином дворе.

История светло-лилового плаща.

Вообще с Пискаревым — лучше.

Вон — «Шинель», успех Копьева. О Копьеве — только реплики и тень его, нос, запрятанный в воротник.

Холодно Пискареву.

Недостающее звено: бунт, гром пошел по СПб. Ужас значительных лиц.

Небрежнее, ближе к «нормальному фильму» вливание начала карьеры Чарткова в Невский.

Через фильм — «поток информации» (совр. проклятие невыключаемого радио) из «Записок сумасшедшего»; попробовать вовсе убрать балаганно-залихватские, т. н. фантасмагорические способы наружного показа.

Минимум этих кадров. А уж где они есть, то вовсю, во весь размах пейзажей города... Въехать с Петромихали в арку Гавани, влезть на крышу Зимнего и т. п.

●

А так все как бы незаметно, и вовсе не «гоголевское». Как бы без всяких фокусов и пр. хозяйства: «находки», «странности», «интересные решения», «то, что не рядом лежит» (но, кажется, уже полвека лежит не то что рядом, а само лезет, как экзотически-эксцентрический гарнир бегства белых или выезда банды батьки Махно, манекенов в витринах «растленного Запада» и т. п.)

●

К Пискареву, примерно говоря, нужно проходить через кухню, где ворчит жена Петровича.

Убить эту убогую отдельность павильонов. Строить на крышах.

Пространство трагедии

(К Достоевскому: пейзаж не фон для действия, а причина действия).

У Гоголя пейзаж еще того менее фон или же географическое уточнение действия, места действия. Пейзаж — если вообще можно говорить об этом понятии у автора «Мертвых душ» — одна из конфликтующих сторон диалектики жизни: огромность, несоизмеримость ни с какими границами и мерами пространства России (вообще земли) и куцость, мелочность, узость, ничтожность дела, которым занят человек. Они ведь, гоголевские герои, заперли себя не только в ничтожные мирки, клетушки усадеб, но и всю возможную беспредельность духовной жизни загнали в мизерность, куцую ничтожность жизненной цели.

Простор земли и простор, замах замысла человеческого дела (см. письма Гоголя с юных лет об огромности дела, которым он захотел не заняться, а всю жизнь свою посвятить) и клетушка, где сперта в четырех стенках пустота — мысли, чувства, цели, смысла жизни.

Въезд в усадьбу Тентетникова, как вступление в эпос.

Эпос пейзажа и «дробь и мелочь» жизни. Величайшая мера и ничтожнейшая.

●

Некоторые новшества в жанр расследования преступлений были внесены, например, «Живым трупом» и «Преступлением и наказанием».

«Нос» Гоголя имел целый фольклорный род, и горячие глаза зловещих портретов придумал не Гоголь.

Знакомо понятие «бродячего сюжета». У гениев он забредал черт знает куда. Вот в чем дело.

●

Ничто так не раздражало Гоголя, как

слово «побасенки». Все он соглашался терпеть, выслушивать спокойно и даже делать из критики самокритические выводы, а вот это слово вызывало у него гнев, желание дать отпор — и со всей силой!— тем, кто с его помощью отделывался от литературы.

Само слово отжило. Теперь его не услышишь. Услышишь другое: «мелкотемье».

Даже и цель такая есть: уничтожить его, все обыденное, пустяковое, мелочное.

И тут как раз возникает великое искусство — «когда б вы знали, из какого сора растут стихи...».

Но сор нельзя выносить из избы.

●

Вторая часть «Мертвых душ» начинается опять с ответа на упрек писателю в том, что он отыскивает героев, «выкапывая людей из глуши, из отдаленных закоулков государства».

Глушь. Отдаленные закоулки. И сразу, как ответ: «Зато какая глушь и какой закоулок!

На тысячу с лишком верст *неслись, извиваясь*, горные возвышения. Точно как бы исполинский вал какой-то бесконечной крепости, возвышались они над равнинами... Река... давала... углы и колена по всему пространству... то иногда уходила... затем... извиваясь там в несколько извивов... скрыться... и выбежать... в сопровождении мостов, мельниц и плотин, как бы гонявшихся за нею...»

И дальше все так же в беге, динамике, из-за поворотов.

«Господи, как здесь просторно! Пространства открывались без конца».

Как высшее качество: «Силы небес, как здесь просторно!»

Пейзаж фантасмагорический и по цветам. Никак не русский! Леонардо — Давид Гареджа*.

Не пейзажи ли это итальянской живописи, которая была перед глазами Гоголя?

А это Тремалаханский уезд, где живет Андрей Иванович Тентетников, коллежский секретарь. Кто он такой? «Естественнейшая скотина»! Нет, «коптитель неба».

Самое странное в том, что в грубо пародийном описании сочинения, которое будто бы готовил Тентетников, все молодые планы Гоголя: «Сочинение это долженствовало обнять всю Россию со всех точек — с гражданской, политической, религиозной, философской, разрешить затруднительные задачи и вопросы, заданные ей временем, и определить ясно ее великую будущность — словом, большого объема».

«Словом, все голосило и верещало невыносимо».

Оторванность человека от пространства, пейзажа, полное их несоответствие.

В ходе поэмы это выражено и ритмами — динамики, непрерывного течения, изменения,— поворотов и загибов —пространства и неподвижности, неизменности какой-то тяжелой и бесцельной бессмысленности духовного мира (а есть ли он? скорее, автоматичности), существования человека в мире, но вне мира. Но тут не только противоречие, но и единство: вот откуда пустота, холод, необжитость этих земель.

Лежебоки, увальни, байбаки — не только состояния, но и сонность движения.

Самое потешное в том, что от Тентетникова пошел не только Обломов; но он сам, пожалуй, в родстве с Печориным.

●

Вот, пожалуй, одна из важнейших гоголевских тем: «Что значили эти рыданья?.. что не успел образоваться и окрепнуть начавший в нем строиться высокий внутренний человек...» Это важнейшее место. Тут, пожалуй, и о Пушкине: «...Что слишком для него рано умер необыкновенный наставник... кто бы крикнул живым, пробуждающим голосом... пробуждающее слово: вперед!..»

●

Гоголя нужно ставить на невероятной по силе контраста почти что мгновенной перемене интонации: с комедийной, каламбурной на патетическую или лирическую.

* Горная местность в Грузии.

И тут в анекдоте, который Чичиков рассказывает генералу — «Брат, спаси!» — восприятие рассказа о «полюби нас черненькими».

●

«Гоголиада» не получается и, боюсь, не получится, потому, что мне уже трудно увлечься чем-нибудь тем, где нет подобного поэтически-философской силе шекспировских монологов-проповедей. В «Гоголиаде» — герой не действующее лицо — студент или старик-изгнанник, чужие миру, вторгающиеся в мир, противопоставляющие слово силе, власти, железу,— а город и за ним, призраком, меняющий обличия автор. Все, написанное им о действии в человеческой душе, мне понятно: не конкретный Хлестаков, а именно хлестаковщина — само порождение цивилизации, на живую нитку созданной на болоте, от витрин Невского, за которыми наводящая ужас огромность пустоты, горы чуши, ерунды, чепухи, завиральных идей, пошлости, бессмыслицы — такие, что весь мир заслонили.

Гоголевская структура — клетка раковой опухоли, прорастающая повсюду, разлагающая заживо весь организм.

А сгнивает он под музыку водевильных куплетов, и пляс такой, что весь мир ходуном ходит.

Идеи младшего Верховенского.

Этих структур много: фигура уменьшения, обессмысливания, оболванивания, обездушивания, превращения в совершенное ничтожество.

Фигура склеивания несоответствующих частей разбитого целого.

Фигура разрастания — чуши до всесветного, вселенского масштаба (конец «Шинели», истории капитана Копейкина, легенды о Чичикове и мертвых душах).

●

Есть у Гоголя ячейки конфликта, которые он открывает во множестве явлений русской жизни. То, что входит в противоречие с самой природой русской реальности. А она сама — итог развития, углубления других противоречий.

Характера этих конфликтов два: или уничтожение человеческого существа — внутреннего человека — внешними обстоятельствами, или разрастания явления, и без того странного, несуразного («дайте мне хоть какой-нибудь анекдот» — просьба к Пушкину) до повального безумия, разрастающегося до невиданных размеров, захватывающего все большие области.

●

В истории Тентетникова начинается в русской литературе одна из ее главнейших тем. Потом — лишние люди. Здесь чуть намечены «огорченные люди»: «...В числе друзей Андрея Ивановича попалось два человека, которые были то, что называется огорченные люди. Это были т е б е с п о к о й н о с т р а н н ы е характеры, которые не могут переносить равнодушно не только несправедливостей, но даже и всего того, что кажется в их глазах несправедливостью. Добрые поначалу, но беспорядочные сами в своих действиях, они исполнены нетерпимостью к другим. Пылкая речь их и благородный образ негодования подействовали на него сильно».

И дальше: «...В молодости своей он было замешался в одно неразумное дело. Какие-то философы из гусар, да недоучившийся студент, да промотавшийся игрок затеяли какое-то филантропическое общество, под верховным распоряжением старого плута, и массона, и карточного игрока, пьяницы и красноречивейшего человека. Общество было устроено с целью — доставить прочное счастье всему человечеству от берегов Темзы до Камчатки».

Вот и «Бесы».

«В общество это затянули его два приятеля, принадлежавшие к классу огорченных людей, добрые люди, но которые от частых тостов во имя науки, просвещения и прогресса сделались потом формальными пьяницами».

«Коловращение людей».

●

Писатель придумывает сюжет. Ему нужен именно сюжет, то есть история, в основе которой лежит развивающееся противоречие.

Он по природе своей комик и выпрашивает у всех: ну дайте мне какой-нибудь анекдот — мигом напишу комедию в пяти актах.

Чего его писательская душа просит — ясно: случай позабавнее, человек, поставленный в ложное положение, сам попавший впросак, или же другие попали впросак, приняв его не за того, кто он есть на деле.

Анекдоты вспоминают, писатель берется за перо.

Речь, разумеется, ясно о чем идет: мнимый ревизор или покупатель мертвых душ.

Писатель усовершенствует невероятное положение, население — сперва провинции, потом поместий и деревень — оживает под его пером. Все располагается в порядке, взаимосвязывается, превращается в законченные истории, даже с немой сценой под занавес или патриотической одой в конце.

Так происходит за столом писателя, на бумаге, в труде.

А пока жизнь, история, прошлое и будущее вмешиваются в дело: они ведь тоже сочиняют истории, образуют такие анекдоты, что и в отдаленной степени их нелепости не могут прийти в человеческую голову, человек со своей фантазией их бессилен выдумать — больно уж они кажутся нелепицей, в жизни ведь такого не бывает и быть не может.

И вот переплетаются два сюжета. Они поначалу развиваются не только не сходясь, но, напротив, разделяясь на совершенно разные плоскости.

Начало — традиционное для XIX века, «История молодого человека XIX века», так и называлась у нас целая серия романов.

Из провинции, снабженный двумя холщовыми рубашками, уложенными ему в чемодан матерью, в Париж приезжает Растиньяк. С убогой мансарды, где он голодает, виден огромный город — богатство, успех, женщины — все это нужно завоевать.

Анекдот, который так охотно подсказывает истории век промышленности, огромных мировых столиц, мгновенно создаваемых и утрачиваемых карьер. История поручика, догадавшегося схватить знамя и броситься первым на Аркольский мост, уже сочинена.

В русском варианте все эти анекдоты приобретают совсем иной характер. Провинциал приезжает в столицу не сделать карьеру, а свершить что-то большое, прекрасное, самое нужное людям...

●

Короче говоря, есть сюжеты Гоголя и есть сюжеты о Гоголе. В этом случае сложность в том, что оба сюжета (сюжеты автора и сюжеты об авторе) так сложно переплетаются, иногда достигают совершенного единства, иногда расходятся в стороны, но потом все равно притягиваются один к другому так, чтобы в финале убедить, что самое невозможное случается, самое неправдоподобное — совершенная правда, и где развивается сюжет, где судьба автора — уже не отличить: все сожжено, испепелено, именно поэтому, все, даже отрывки и осколки, стало бессмертным.

●

Герой то вырисовывается с совершенной отчетливостью, он обретает объем и выпрыгивает из гоголевского мира в реальный, как азиат-ростовщик из рамы портрета — берется за нее руками, потом перебрасывает через нее ногу и затем выпрыгивает — теперь он вне рамы.

Иногда же герой — какое-то положение: жизненное, историческое, метафорическое, которое автор пробует в разных тональностях, как музыкальную фразу, как «Болеро» Равеля, фашизм, нашествие в 7-й симфонии Шостаковича.

Человек, полный сил, мечтаний, возвышенных стремлений, очень быстро оказывается в положении, когда не только стремления его оказываются невыполнимыми, неосуществимыми, но и сам он мигом превращается в нелепого фантазера, никому не нужного мечтателя.

Вариант трагический: Пискарев.

Вариант комический: Тентетников.

В первом случае сфера деятельности — искусство; во втором — социальная утопия.

Но любая мечта, возвышенная идея, стремление, подымающееся над обыденностью, на

мгновение приподнимает человека над тиной мелочей (чего стоит один взгляд Акакия Акакиевича, когда им владеет «идея шинели» — тепла в холоде жизни) с тем, чтобы сразу же бросить его на землю, наказав этим падением так, что ему уже и не подняться на ноги.

Смех проституток над желанием Пискарева жениться на обитательнице заведения в каком-то смысле то же, что крик значительного лица на попавшего к нему на прием с жалобой оборванного чиновника — да как вы смеете, молодой человек! — начало страшнейшего отрезвления мечтателя, беспощадного разоблачения иллюзий.

●

Что напоминает смерть Пискарева? Пятый номер гостиницы «Англетер»: бритву на столе, высоко под потолком висящее тело, русская голова Есенина.

●

Ход азиата-ростовщика по крышам должен быть начисто лишенным романтизма, но полон трагической силы истории.

Медный всадник в азиатском халате.

Все вышло бы, если бы не Петромихали шагал по крышам, а, щелкая шарнирами и скрипя пружинами, бродила бы над городом восковая персона.

●

С персианином и греком у меня ничего не ассоциируется. Ну, а если что-то дикое, татарское, монгольское?..

Но почему ростовщик?

Дьявол на восточный лад?

Тосиро Мифунэ?..

Странные демоны («Гений Дзюдо»).

Демон, а не дьявол. По Достоевскому, «колоссальный демон»...

●

Работая над шекспировским текстом, нужно все время различать реплики от ремарок — многое в тексте хотя как бы и говорится героями, но относится к другим пластам образности: это не речь, а пейзаж, причины событий и их следствия, материальный мир обиходов людей — произносить эту часть текста на экране нет смысла — ее нужно не услышать, а увидеть.

Еще сложнее дела с гоголевским текстом. Подробность его описания внешности, жестов, манер героев, менее всего ремарки, которые артист должен выполнить: наклонить голову вполоборота, шаркнуть ножкой и т. д. Чем точнее Гоголь описывает Чичикова, тем больше он ускользает от очевидности, чем точнее описание, тем расплывчивее контуры — вот откуда это множество ослабляющих одно другое подробностей, цель которых создать не совершенную конкретность, но, напротив, неопределенность, неясность очертаний, некоторую химеричность, призрачность этой, казалось бы, плотной материи. Это умел играть Михаил Чехов; порхающие и жестикулирующие Хлестаковы идут от водевильного Дюра, а не от намерений автора.

●

Работая над «Лиром», я часто возвращался к замыслу фильма «Уход» — о смерти Льва Толстого.

Теперь у меня как бы переплетаются две работы: «Гоголиада» и «Буря». Что за странная связь? Случайное обращение к двум любимым писателям, желание найти какую-то форму сплава философии и поэзии, гротеска и реальности (сюда же, в каком-то плане наслоились странички Станиславского о гротеске — найти и жизненную и философскую глубину такой образности)?

Нет, видимо, тут я пробую найти способ выражения еще одной важной для меня сферы.

«Дон-Кихот» и «Гамлет», если угодно, трагедии совести, «Лир» — власти. Теперь мне хочется искусством выразить искусство, не как художество, а как неизменно трагически-гротескное столкновение мечты и реальности, сил поэзии и сил всего враждебного поэзии.

Волшебный плащ Просперо, как это ни странно, чем-то связан для меня с «идеалом шинели» у Акакия Акакиевича.

Для Гоголя искусство — мечта о рае. Для Шекспира в «Буре» — необходимость уйти от искусства.

Потому что поэт выполнил свой долг?

Нет. Иначе он, как Писарев, будет найден в луже крови с валяющейся подле тела бритвой.

Сжигать этот плащ в печке, заодно с собой?

Нет. Это русский характер, а не англичан рубежа XVI и XVII веков.

●

Как все-таки склейки невпопад получают исторический и нравственный, национальный смысл. В начале новой литературы было трагическое осознание неслиянности жизненных элементов: национальных и тех, что ворвались в прорубленную Петром — не окно, а дыру.

И все стало заплатами.

●

Все больше раздражает меня этот пресловутый «смех сквозь слезы». Уж очень простенькое положение: под сатирой душевная боль за страдающего меньшого брата.

Другие пласты: гордыня «великого дела», проповедь, исповедь, умение «узнать человека», вглядывание в историю России — ничего не видать кроме наводящего ужас пространства да шарманки Ноздрева, в которой все мотивы перепутались.

Вообще, эта «шарманка», если угодно, математическая формула, применимая — по Гоголю — ко всему в России.

Жизнь его — тоже эта шарманка: описывал, как Пацюк галушки ел, сколько всяких блюд, закусок, солений, печений, варений описал, чтобы себя под конец с голода уморить.

●

Чаплин, не торопясь, перечисляет конец множества великих комиков, задерживаясь на способе самоубийства.

Лирические поэты сжигают себя или подставляют сердце под пулю в раннем возрасте. Ну, а как кончают комики?..

Почему Гоголь так непохож на Диккенса?

Под всем петербургским циклом — судьба петровских преобразований. Здесь — суть.

●

Если превращать, например, «Портрет» в сценарий, то главная сцена будет как раз из музыкальных биографий: момент неожиданного успеха скромного автора. Казнь завистью.

●

Ужасные глаза Петромихали — «лик его ужасен».

●

Трудность перенесения Гоголя на экран в полном отказе от «гоголевского стиля» (карикатуры, которых он терпеть не мог), в законченности отдельной вещи — потому что все в нем рост, превращение, смена, несущееся пространство.

Петромихали — никак не обыденная фигура, а «колоссальный демон», и при этом его обличие сперва обыденное.

Так я утыкаюсь в тупики: маг Просперо и дьявол Петромихали. Как сделать их материальными? Просто снять «волшебство», и все тут — нехитрый выход.

●

Дело в том, что нельзя пересказать на экране какую-либо из этих историй в последовательном порядке, так же, как это делает автор в прозе — сила слов пропадет, останется экранизация «библиотеки школьника».

Вовсе уйти от композиции повести — сделать материальными, динамическими гоголевские структуры — основные сшибания стихий, образующие гигантские метафоры, философско-поэтические построения.

●

Хлобуев — из 2-го тома «Мертвых душ». Это чисто русская формула существования, возможность — даже длительная — абсурдных сочетаний; «только на одной Руси можно было существовать таким образом. Не имея

ничего, он угощал, хлебосольничал и даже оказывал покровительство, поощрял всяких артистов... Сегодня поп в ризах служил там молебен, завтра давали репетицию французские актеры. В иной день какой-нибудь, неизвестный никому почти в дому, поселялся в самой гостиной с бумагами и заводил там кабинет... Иногда по целым дням не бывало крохи в доме, иногда же задавался в нем такой обед, который удовлетворял бы вкусу утонченнейшего гастронома...»

Эта структура — с шумом, грохотом, в ярких красках — образовывала Ноздрева; в бесцветных тонах и почти беззвучная — Башмачкина.

Несуразица.

«Ехала деревня середь мужика,
Вдруг из-под собаки
Лают ворота».

Этот «перевертыш», примененный к петровским реформам, к истории, к познанию России, дал поразительные результаты.

Все распалось на конфликтующие элементы и смонтировалось невпопад, по принципу соединения несоединимостей. И в итоге, вдруг получилась совершенная реальность, историческая правда.

И все это Гоголь нашел не только в действительности, но и в движениях собственного духовного мира.

Куда его двигало: к столу гастрономов или к мученической смерти от голода?

Двигало или, вернее, шатало.

Все возможности зрели в нем. Замах на искусство, которое и есть «великое деяние», «святое дело». И опять — тот же шестикрылый серафим требует вырвать лживый язык. И в путь! Куда? Зачем? «Духовной жаждою томим» — в пустыню.

Он ведь в конце не просто покончил жизнь отказом от лечения: он объявил голодовку.

●

Хлобуева шатало от беспутства к покаянию; тут уже Гоголь занес перо и на счастливый конец: как только Хлобуев погружался в Жития святых, откуда-нибудь приходило к нему избавление от долгов, помощь. Тут бы и точку поставить, но Гоголь заканчивает иначе. «Благоговейно, благодарно признавал он тогда необъятное милосердие провиденья, служил молебен и — вновь начинал беспутную жизнь свою».

Об этом способе жить писал и Блок.

●

«Гоголиада». Снять ее можно только тогда, когда я пойму: как опустить, вернее, пропустить, не снять все памятные еще со школы места повестей, последовательность событий.

Похоже на гоголевский мир может быть только тогда, когда гоголевские слова не превратятся в ремарки.

Здесь — капкан. Уж очень просто все это снять именно так, как у него. Останется «капот» — «худой гардероб», «идея шинели», и огонь в глазах Акакия исчезнет. Появится автор классических повестей. От «колоссального демона» и штриха его крыльев и тени по земле не будет, не то что взмаха его гигантских крыльев, взлета, мгновенного взмывания над землей, так, чтобы все на свете, «на все четыре стороны» стало бы видно.

●

Драматургия фильма должна быть не экранизацией замкнутых композиций фабул повестей и переносом типов-характеров, а разворошенной громадой трагедии судьбы Гоголя, не раз в течение своей жизни рассказывавшего и потешные и страшные истории. Перед тем, как бросить их итог в печку, а себя уморить голодом.

У него была угроза болтливости (про Аннунциату), а победила вечная у великих писателей угроза немоты.

Значит, восстанавливать единство его духовной трагедии в пустотах, между строчек его сочинений.

Значит, ставить как раз то, что или не описано, или описано мимоходом. В «Шинели» важно как раз то, что в этой повести полностью опущено — творчество человека, его способность к возвышенной мечте.

А все это — делающее человека человеком,

осмысляющее, освещающее его путь — мимо него, в стороне от него. Важен Петрович, кроящий материал, впервые создающий, а не накладывающий заплаты.

Искусство, по Гоголю, и есть это высокое создание, а рядом, вокруг одни заплаты водевилей на ветоши мыслей и чувств. Один Пушкин только был рядом. И еще итальянские живописцы.

Стиль, которого я ищу?

Условно говоря, монтировать Акакия с Джотто, с итальянской природой и синим небом.

Драматургия в сшибании этих пластов — огромной мощи и динамики, исключающих и тень «гоголевского направления», «натуральной школы».

●

Жанра здесь три: исповедь, проповедь, анекдот.

Порядок: анекдот, проповедь, исповедь, немота сперва литературы, потом жизни.

●

Он не перешел от «Тараса Бульбы» к «Шинели» и «Мертвым душам», а рухнул на землю, в землю, в дыру. А сперва замах на все четыре стороны.

●

А во всех этих невозможных, противоестественных сочетаниях — единство истории России.

●

Самое обычное в работе — это, найдя, наконец, способ открыть дверь, найти за ней следующую запертую на замок, еще более сложного устройства.

Так получается у меня с «Гоголиадой». Шекспировские постановки дались мне сравнительно легче, потому что в театральных спектаклях я уже наделал столько глупостей, что потом стало легче добраться до сути, орнамент — собственная выдумка, полемика с предшествующими постановками, стремление к «законченности» и «решительности» интерпретации — все это осталось в прошлом.

Тут еще подошла война, смерть близких, много всякого горя — можно было еще раз взяться за дело.

То, что мы в 1926 году сняли «Шинель», мне ничуть не помогает. Так, пожалуй, мне теперь не удалось бы поставить, что-то из ощущения тех времен утрачено, а, посмотрев теперь фильм, какие-то его элементы кажутся мне убедительными.

Иное дело, что многое снято бессвязно, не доведено до конца, проб много, но вся первая часть («Невский проспект») не удалась — ни у Тынянова, ни у нас. Что ни говори, шесть недель — слишком маленький срок.

●

«Гоголевские типы» — само это часто встречающееся определение, легко превращаемое в реальность гримером, противоречит задаче, которую ставил себе автор, вернее, ощущению, сильному и глубокому, почти на грани утраты возможности остановиться, перевести дыхание, вдуматься. Нет, им владела всепоглощающая страсть материализовать в слове (отсюда «бездна пространства» в русском языке) динамику «громаднонесущейся жизни».

«Типы» — запоры, сети, тина мелочей — на пути этого все равно неудержимого движения.

Куда?

Ответа так и не нашел, но знал лишь одно: в дорогу. Хлебников писал, что он страдает «болезнью пространства».

●

В числе немногих книг, которые постоянно перечитывал Гоголь, Анненков называл «Илиаду». «На страждущих и болеющих от своего европейского совершенства,— писал он,— «Одиссея» подействует. Многое напомнит она им младенчески прекрасного, которое (увы!) утрачено, но которое должно возвратить себе человечество, как свое законное наследство» («Выбр. места из переписки с друзьями»).

«Глухоответная земля» (кажется, «Тарас Бульба»).

Где же эпос — «Тараса Бульба» или «Нос»?

●

Если бы я мог придумать два образа, подобных всплывшим на Неве гробам и сумасшедшему чиновнику, сидящему верхом на каменном льве — из «Медного всадника»,— за постановку можно было бы браться.

●

Я нагородил страшнейшую пошлость про «судьбы трех художников», некоторое оправдание в том, что это и у Гоголя есть. Увы, есть.

А нужно, может быть, сшибить Пискарева с Хомой Брутом и подключить к ним Акакия (особенно воскресшего) с Носом.

Гоголевский гротескно-трагический карнавал, а не «натуральная школа».

●

Нужно снимать все то, что никогда еще не снималось. В том числе и не снималось нами в фильме «Шинель».

●

Вот самое важное для настроения Гоголя, его повторяющаяся тема, эмбрион трагического конфликта: «Но в них же, в тех же самых чертах (панночки? России? — *Г. К.*) он видел что-то страшно-пронзительное. Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг, среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь песню об угнетенном народе» (Собр. соч., т. II, стр. 744).

●

Шёнберг, борясь с условностью приемов композиции, писал об «эстетике избежания» («Aesthetik des Vermeidens»).

Как раз нечто подобное я чувствую, то ухватывая что-то в «Гоголиаде», то опять приходя к мысли о невозможности съемок такого фильма.

У Шекспира мне нужно было преодолеть (часто, сперва глупо, элементарными купюрами) метафорическую, нарочито усложненную речь, риторику, влекущую за собой декламацию, театр. Как раз то «возвышенное», выспренно величавое, эмоционально взвинченное, что считалось в нашем театре «шекспировским».

В гоголевском нужно преодолеть (ох, как это сложно) стройность сюжетосложения всех его вещей первых циклов до «Мертвых душ», чтобы разорвать внешнюю стройность композиции повестей, вырваться на трагический простор поиска, духовных странствий, хождения души по мукам.

Конечно же, русской души.

Вот уж где нужно снимать «лишнее»: трепак и тоску, дорогу, пропасть, дьявола за внешне нестерпимой красотой (панночка-ведьма; Петербург Пушкина, Гоголя и Достоевского, дорогу, месть мертвецов).

Сюжетосложение здесь нужно заменить динамикой смены ракурсов на реальность.

●

Главное: пропустить длительность, постепенность, но внутри каждого конденсированного эпизода чрезвычайная детализация, тугость материала, насыщенность деталями, знаками быта (мнимонатуральными), бессмысленными (по внешней логике) отвлечениями, подробностями.

Так фокусник, перед самим «чудом», отвлекает внимание совершенно подробной, исключающей возможность подмены, обмана демонстрацией всего, что является наружно главным для его дела, того, что он показать собирается: стол совершенно натуральный, цилиндр именно подлинный, самый обычный платок. Все тут обыкновенное — ни двойного дна, ни какого-то особенного, специального изготовления.

Но фокус делается не этим, не этими деталями.

●

Мало есть писателей, в которых каждый, не без оснований, находит свое: Бахтин — карнавальный смех; Белинский — обличение крепостнического строя; Эйхенбаум — чудо языка.

Ну, какой же «карнавал» в «Старосветских помещиках»? Но ведь это «ранний» Гоголь. Но и в раннем есть уже формулы, выведенные «поздним» — не на «материале» маленького поместья в Малороссии, а на всем просторе русской земли, а то и пошире — вселенной.

Все, что люди считают осмысленным — чушь, действия приводят к совершенной остановке жизни, к такой недвижимости, что и болото кажется морем. Пробуют изменить ход вещей на свете, реформируют — еще того хуже получается развал.

Как рассказать обо всем этом? Да прежде всего водить за нос, голову дурить, морочить голову, то есть морок наводить. Но только с важным видом, с серьезной миной.

●

Убыстрения движений (бытовых, обыденных) необыкновенные: «в одну минуту съел карася, осмотрел плетеные стены хлева, толкнул ногой в морду просунувшуюся из другого хлева любопытную свинью и поворотился на другой бок, чтобы заснуть мертвецки». Это Хома Брут перед явлением ведьмы.

●

Нужно, чтобы стали слышными и два гоголевских звучащих мира: безалаберной повседневщины (см. звуковые структуры «Старосветских помещиков», «Вия» и т. д.) и музыки — пронзающей, «вонзающейся в душу какую-то нестерпимою трелью...».

Поездка брички с бурсаками. Все эти почти что карнавальные телеги — Коробочки, кибитки сотника из «Вия»: хлебный овин на колесах — и все с шумом, пением,— тут прав Бахтин.

Хома доездился: «вместо дома представлялся ему медведь; из трубы делался ректор».

●

Это то, что казалось пьяному, а вот что видит и трезвый: вывески шинков — куда там Шагалу!

«На одной... сидящий на бочке казак, державший над головою кружку с надписью: Все выпью.— На другой фляжки, сулеи и по сторонам, для красоты, лошадь, стоявшая вверх ногами, трубка, бубны и надпись: Вино казацкая потеха.— Из чердака одного из сараев выглядывал, сквозь огромное слуховое окно, барабан и медные трубы. У ворот стояли две пушки».

●

Чем невероятнее дьяволиада — тем натуральнее детали обыденщины: поседевший за одну ночь философ смотрит на свое лицо в «прилепленный к стене, обпачканный мухами треугольный кусок зеркала, перед которым были натыканы незабудки, барвинки, и даже гирлянды из нагидок, показывавшие назначение его для туалета щеголеватой кокетки».

Чем не букет Офелии?

●

Задача постановки Гоголя. Определение ее стиля совсем просто.Только и дела, что реализовать краткие строчки Достоевского: из пропавшей у чиновника шинели он сделал нам ужаснейшую трагедию; он был «колоссальный демон».

Значит:

простенькая история
становится ужаснейшей
трагедией,
а за ней — тень
автора — колоссального
демона.
И всех дел.

По Бахтину: Гоголь — «самое значительное явление смеховой литературы нового времени». «Праздник, связанные с ним поверья, его особая атмосфера вольности и веселья выводят жизнь из ее обычной колеи и делают возможным невозможное...»

Дело сложное: ярмарка над Невой открывает тот же состав (возможность невозможного, сход жизни с обычной колеи) в другой красочной гамме — бесцветного, иной тональности карнавальной в (нрзб.), где о масках и нарядах, выходках буффонов не только и речи нет, но наружу все обратное карнава-

лу — будни без праздников, мир, лишенный начисто смеха, а — в вывернутом виде — те же структуры (панночки-ведьмы, страшной мести колдуна).

«Невский» зажигает фонари — Вию подымают веки: железные лица устремлены на Чарткова и Пискарева.

Майор Ковалев под руку с собственным носом несется галопом по столице, изображенной с совершенной натуральностью. И чем больше этой натуральности — бьющих в глаза деталей,— тем лучше удается одурачить, обмануть, вышутить оказавшегося в круговороте карнавала простака.

«Идея шинели» — карнавальная фигура.

Вот в этой игре пластов между совершенной реальностью и карнавалом (но открытым не там, где ему и место — на украинской ярмарке, а в «пародии на обессмысливающую саму себя реальность») — вся сложность драматургии.

Табакерка Петровича не бытовой предмет, а реквизит карнавала, и в то же время бытовой предмет. «Карнавальное» не высмотрено, подсмотрено в празднике под синим южным небом, а открыто над серой Невой в серые будни департаментов.

Карнавал —краткий миг исключения из правил; гоголевский карнавал — внутренняя связь вещей, основанная на фикции, маске, несуразице.

●

Карнавальный выезд Носа — каррус навалис — генералов, фраков, звезд.

Может быть, это в балу, на который во сне попал Пискарев?

Переодевания, мистификация, побои, развенчания.

Мотивы первого — прямого сказочного цикла: панночка-ведьма, золотые черепки, месть мертвецов.

Трансформация: незначительное лицо стало значительным; «капот» — «вечной идеей шинели», теплой подругой жизни; золотые Петромихали — гибелью таланта.

Не отказ от первого цикла, а его трансформация.

Реализм как способ карнавального обряживания чертовщины, небывальщины.

Чем естественнее маски, тем нереальнее черты лиц, прикрывающиеся этими жизнеподобными личинами.

Картины карнавальных пиршеств — карнавальной голодухой (обед Акакия Акакиевича).

В «Сорочинской ярмарке» «пляшущая старость» (почти пляшущая смерть. Бахтин!).

Сюжетосложение гротескного реализма должно быть странным сочетанием бурного веселья, смертельной тоски, пародий, потешных анекдотов, страшных рассказов...

●

Во 2-м томе «Мертвых душ» город Тверисславль — не наш ли это родной Голливуд?

●

«Божественное лицо» этого смеха! (Бахтин — так смеялись боги в народной смеховой стихии).

Что это за смех?

Вот как объяснял его автор: «Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера (сатира!); не тот также легкий смех, служащий для праздного развлечения, забавы людей,— но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека — излетает из нее потому, что на дне ее заключен и вечно бьющий родник его...».

Не ясно. А по отношению к душевному миру самого Гоголя и вовсе туманно.

●

Как связаны между собой фигуры «конечного наворота» (общественного безумия, нечто вроде средневековых исступлений, массовых покаяний, минут ожидания Страшного суда, а то и доведения до бешенства скаканием, кружением «темного христианства» — секрет хлыстов, староверов, самосожжения (см. Розанов), и более обыденные, все же вписывающиеся в нормы жизни (пусть и ненормальной) массовые скандалы Достоевского.

Все это — чрезвычайность, выход за быт,

взрыв чем-то всего изнутри, что накопилось, нагнеталось, нагнивало, лихорадило, и, вдруг, температура за сорок, бред — и у целого города!

●

Тут суть: три художника, три судьбы: отец, попробовавший забыть о существе искусства, его неведомой цели очищения.

«Иванов» — послушание в Италии.

Чартков — талант без духовной силы.

●

Художник прибегает к себе домой и опять пишет глаза.

Как выразить эту тему: похожее — слишком похожее — на жизнь, не одухотворенное верой художника — преступно, мертво.

●

Петромихали — дело не в «горящих глазах», а в странной, тоже фантастической, бредовой прогрессии процентов.

Этот азиат в халате и что-то вроде компьютера. Счетно-вычислительный морок. Петромихали с невероятной быстротой производит эти вычисления. Щелкают счеты, как арифмометр, горят глаза: счеты — глаза.

●

Он давал деньги, распределяя, казалось, весьма выгодно сроки платежей. Но какими-то арифметическими странными выкладками заставлял их восходить до непонятных процентов — одни только нелепые, суеверные толки. Деньги его имеют какое-то притягательное свойство. Весь этот мир бедных старух, мелких чиновников.

●

Трансформация этих фольклорных положений: дьявол. Продажа души. Краткий успех. Загробная кара.

●

Как это: голодный... бесноватый, с марсианской жаждою в глазах.

Молодого Чарткова наделить всем тем, от чего он в дальнейшем будет освобождаться.

А играть ли в прямую нужду, лишения и т. п. Нет ли и молодости, страсти к искусству, веселого глаза (на лубки, например).

Бояться этой однолинейности: бедный художник.

Он же франт, любит кутнуть, есть и какая-то бесшабашность.

Он стихает, затухает. И это обязано быть страшно.

●

Может быть, если я напишу два кадра — больше поверю в возможность постановки: гопак с остановкой и долгим, печальным проходом,— каррус навалис: нечто вроде брички, необъятной, бурсаков в «Вие».

●

Фокус стиля в том, что натуральная, жизненная сцена должна переходить в танец и обрываться в реальность.

●

Дух фантастики Гранвилля.

Квартирохозяин и квартальный у картин Чарткова не просто «типы», а жизнь и искусство.

Потом — эта же схема, такие же отношения меняются: новая живопись — заказная — Чарткова и ее потребители, заказчики.

Домье!!!

●

Есть ли новый — после народа в мастерской Чарткова — этап пошлости.

Прибытие художника в ее царство.

●

Он превращается в того самого автомата, о котором говорил в Щукином дворе.

●

Сцена того, как он пишет портрет. Он еще художник!

●

Можно почти буквально сделать гоголевские описания вещей вместо людей: кроят сюртуки, примеривают, утюжат, на манекен — сюртук идет.

То же — пробривание бакенбард.

Так и художник (Чартков) постепенно становится суммой вещей.

Сюртук, примерка. Как Максима оболванивали в участке.

●

У них всех — такие глаза.

●

Ненависть. Убийца искусства. Убийца молодых художников.

●

Последний кошмар Чарткова: Нос приходит, чтобы он написал его портрет. Он подходит к зеркалу: Нос в лавровом венке с палитрой в руках.

●

Конец Чарткова.

Мастерская полна его моделей. Одни звезды, ордена, безжизненные дамы.

Паноптикум денег и власти, и ни одного живого лица.

(См. у Шагала «Художник и люди».)

●

Утро СПб.

Нерифмованный город.

Гнусные нищенки, отвратительные кликуши на паперти Казанского собора. Дети на руках нищенок.

Сюрреализм Щукина рынка. Самовары с продавленными боками, дырявые сапоги, статуи с половиной головы.

Идиотская песня (типа романсов Смердякова), которую поет маляр, подымающийся на люльке Ростральной колонны.

Грязный водовоз лил воду, мерзнувшую на воздухе, козлиный голос разносчика дребезжал:

— ...Старого платья продать...

●

Мужик поет, штукатуря голову Нептуна.

●

Город плачет:

слезы стекают
по щекам императоров,
сфинксов,
кариатид.

●

Петербургская тоска. Коты на помойках.

Прачка склонилась над корытом.

Сколачивает мастер гробы.

В эту среду вдвинуть Чарткова — дневную, мутную, «пепельную».

●

Нужно воспроизвести не места действия, а духовный мир — единственный и неповторимый.

Не гоголевский СПб (нет такого), а гоголевский мир — реальность бóльшую, нежели улицы СПб, какие они были при его жизни.

Дело в том, что они есть. И будут.

●

Шабаш.

В мутных сумерках зажигаются фонари.

Идут ноги прохожих. И вдруг, в движении ног, в походке женщин и мужчин появляется что-то новое. Разгорается искусственный свет. Таинственно позвякивают шпоры на офицерских сапогах, и сабля шуршит по тротуару, женщины приподымают шуршащие юбки. И ноги начинают чуть притопывать. Уже слышен какой-то ритм. Танец Невского. Пока ритм только шагов. Музыка еле тихая. Потом она превращается в грохот.

Взмахивают кнутами кучера. Свистящий, резкий звук. Несутся в тумане морды рысаков. Важные лица, сидящие в каретах, ударяют в ладоши.

Из-за угла появляется фигура азиата.

Его лицо, горящие углем глаза.

Ковалев, прижимающий к лицу платок, про-

бирается сквозь Невский. А на Фонтанном мосту цирюльник Иван Яковлевич бросает какой-то сверток в воду. Оглушительный свист.

Или: слухи, переговоры прохожих; людей в кондитерских, за игорным столом, во время «галопады» в танцклассе: вся чепуха гоголевских наворотов, в том числе и «невероятное происшествие» — пропажа носа: как так! не может быть! не бывает!* — а он, Ковалев, без носа — здесь, и за окошком видна карета — наезд через все: открылась занавеска: за стеклом Нос.

Гремит оркестр на танцульке. Мчится галопад. Русского языка больше нет. Французский смешивается с немецким, вылезает вперед английская фраза. И вот уже один только неведомый волапюк.

Надо сделать контрастные звуковые куски: абракадабра на несуществующем языке, какой-нибудь гоголевский наворот одних фамилий, одних звукосочетаний. И песня (куплеты) Носа только на носовых нотах.

●

В сюите танцев — только одно какое-нибудь движение. Гоголевский вензель, который вдруг делает лакей с подносом, парикмахер, кучер, господин в карете. Вдруг каждый из них проходится чертом.

●

Слезают с вывесок (или потом оказываются в них. Шагал. Слоним): клиент с намыленными щеками, цирюльник, манекен, золотая бычья голова, крендель — пускаются в пляс.

Под шарманку Ноздрева, ставшую симфонией.

См. «Лондон» Доре.

Человеческое стадо. Сбиты в стадо. Потеряли человеческий облик.

«Что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из Апокалипсиса» (Достоевский о Всемирной выставке в Лондоне).

Наши типы из «Бал Мобиля». Может быть, и этот же принцип планировки, то есть размытость задних планов.

Отвратительные раскормленные монсы.

Обстановка Рипербана в Западном Берлине. Видения в витринах.

Все прошить ослепительными газовыми горелками — вот опосредствующий кадры элемент. Они отвратительно шипят.

Зеркала, в которых газ отражается.

●

Увы, нужен мне здесь, как ни крути,— антитанец под тишину или какую-нибудь сковородку.

●

Все в «Невском» прадеды Яшки из «Вишневого сада».

Уродливости цивилизации.

●

Как бы в истории старого художника дать черты самого Гоголя? Тут — в повести — пророчески названы и печь, и уход от людей, мира, и превращение в проповедника.

Это он же, в шутку, рисует нос. После всех пословиц.

Только не превращать это в буквальное изложение. Тут — «открытый сюжет».

●

Копьев.

[...]

Всем пренебрегал он, все отдавал искусству.

Он просит у друзей — то же, что Гоголь. Ему нужна песня под лубком или слепца.

Или стоптанный сапог.

«Пришли костюм дьячка»*.

Он служил в департаменте — выгнали.

У него флюс.

Путь, дорога, странствие Копьева.

Россия.

Италия.

---

* На полях рукописи: Как о мертвых душах!

* Из письма Гоголя матери.

●

Грезы — не великосветские, а широта России, дорога, может быть.

И она говорит:

— В путь! В дорогу, друг мой.

Звон колокольчика под огромным небом.

●

Пискарев — Пьеро из «Балаганчика», и все это напоминает блоковскую Марию — падучую звезду.

«Прекрасное создание» — символ, высшая точка — кульминация Невского» (как кокотка в «Новом Вавилоне»). И — без «лживых фонарей» — все страшно.

●

Видение не синее, а бледно-сиреневое.

Все унять! Особенно «Бродвей»— ближе к «Сатирикону».

●

История гибели Пискарева.

Разрушение личности.

Чем прекраснее мечта, тем сильнее расплата, распад — конец Гоголя, доведение себя самого. Уничтожение тела. Борьба с реальным — днем, светом, плотью.

Бордель — просто плоть. «Нагое мясо» и пока свежее.

Рабская, засасывающая страсть.

Весь фокус у Гоголя в том, что все это не прямо, а закорючками, прикрываясь масками. Стихия лиризма.

●

Ненависть обывателя к художнику.

Сильнее сцена у Чарткова.

И злобнее издевательство в борделе — пошляков в подштанниках — над Пискаревым.

Его просыпание, пробуждение.

Это должно быть внешне комично, внутренне — трагично, страдание художника.

●

В первом сне вся суть: не пробиться через них.

Не пробиться через их толщу.

Никто не слышит.

Никогда не услышит.

Это с Пискаревым, а над Акакием издеваются те же. А что если сон одного и бред другого — СПб — общество.

●

Никакой фантасмагории — внешней!

Трагедия покорности, приниженности. Он доволен своей жизнью, у него все отнято, но и на том спасибо.

Ни тени жалостливости.

Суть в бунте. Его принимают за побасенки.

●

Все развивается жизненно, реалистически незначительно: сперва он приносит шинель Петровичу (Быкову): починим, почему же не починить. Заказ на то, чтобы сшить шинель — первый в жизни Петровича. Жена — добрая, но ворчливая (Федосова — у Райзмана), но лучше все они — худые.

●

Значительное лицо сперва не очень значительным проходит по департаменту.

●

Загнанные городом. Затравленные городом.

Различие Ордынова — болванка душевного мира Достоевского — и Пискарева, что тот не бунтует, не экспериментирует.

Достоевский добавил: мятеж души.

Вот почему необходим грозный мертвец Башмачкин.

●

Оглушающие переходы на убогость, прозу, обыденщину.

●

Перед «Носом» похоронные аккорды переходят в казачка.

●

Сразу — оглушительно громкий удар.

Лицо в маске во весь экран:

Случилось
невероятное
происшествие.

●

Нельзя доводить все это до расшифровки аллегории.

Вот почему нужны танцы Носа.

●

А если весь Нос — танцевальная партия?

●

Танец черта, зажигающего фонари.

Множащая линза.

Как все становится другим, обманным: страшная шлюха — красавицей.

Фокус с появлением другого изображения на этой же картине.

Нос стал императором. Он заседает в совете министров.

Ковалева спускают с лестницы Зимнего дворца.

Нос получает орден.

Погоня Ковалева за Носом, а тот делает карьеру.

●

«Нос» — сословная лестница.

●

Нос и безносый Ковалев показываются так же редко и в таком же сложном монтаже, как Хичкок показывал убийцу в «Психо».

●

Движение, развитие всего целого от натурального, реального, к бурлеску, повальному безумию и триумф, апофеоз пошлости — у Ковалева все в порядке. Он здесь — власть, законнейший гражданин этого общества.

●

Нос — триумф пошлости. Он на традиционно петербургских фонах. Суть в том, что, достигая наивысших успехов, он остается Ковалевым — дураком и пошляком. Зощенковский герой.

●

Для Ковалева очень важно райкинское — заразительная болтовня дурака, который никак не может себе и представить, что его могут счесть дураком.

●

Сперва Нос одет так же, как Ковалев (шинель, шляпа). Он его двойник, те же шаги, жесты.

Потом он сбрасывает шинель — грудь в орденах.

Главный прием в том, что Нос то двойник-тень, то отдаляется от Ковалева.

Ковалев — важный, благополучный. Не танцует.

●

Мчатся в метель лошади. Карета пустая. Кучер нахлестывает коней.

Это Нос.

Гротеск зловещий, или: Нос за занавеской.

Бежит Ковалев, догоняет.

●

Карета, окруженная кавалергардами (проезд делегации).

Открывается занавеска, Нос показывает нос.

Это и кадры кино ужасов.

Кошмар душит Ковалева.

●

Нос по форме — гоголевский.

●

Все же проходящий сквозь все длинноносый Гоголь, то полметра в зеркале, то тень на стене, то силуэт у печки.

●

А что если самый эмоциональный момент — через весь сценарий — автор. Он вышел из театра и бродит мимо всего, сквозь все.

Публикация подготовлена Валентиной Козинцевой

КИНОПРОБЫ — АРХАИЗМ ИЛИ НЕОБХОДИМОСТЬ?

С точки зрения актера

Л. Гурченко

И риск и поиск

Кто из актеров не волновался, не переживал порой за совершенно неожиданный исход проб. Для меня, например, каждая проба — настоящая трагедия, я никогда не уверена в своем успехе. Мне всегда кажется, что за короткое время, всего за одну, максимум за две репетиции я не смогу как следует убедить ни самого режиссера, ни художественный совет студии в том, что именно я должна играть эту роль.

Впрочем, у нас в кино очень часто случается так: актерская проба великолепна, но вот начинается работа над фильмом, идет просмотр отснятого материала и... режиссеру впопыхах приходится подыскивать нового исполнителя.

Так ли уж безусловен результат актерской пробы? Попробуем разобраться.

Профессиональные киноактеры подчас снимаются сразу в нескольких фильмах на разных студиях. Живут в постоянном напряжении, в волнениях, суете, переездах из города в город. Все это не может не отразиться на самочувствии, творческой активности. Постоянный цейтнот лишает нас возможности настоящей подготовки к съемке, репетиции. Конечно, когда актер снимается только в одной картине, то съемочная группа старается создать ему максимальные условия для работы. Но представьте себе, что актер имеет возможность попробоваться еще у одного режиссера. На пробы зовут в другой город, где, наскоро прочитав последний вариант сценария, вы сразу же должны понять, раскусить его, проникнуть в особенности драматургии, представить облик и манеру поведения своего будущего героя. Тут не хватает времени не то чтобы разобраться в роли, но и просто ознакомиться с замыслом режиссера.

Может быть, многие режиссеры со мною не согласятся, но вспомним, как мы реагируем в жизни на людей, с которыми встречаемся впервые. На наше отношение к новому знакомому могут повлиять любые мелочи: неудачная прическа, робость или, наоборот, кажущаяся бойкость... Другое дело, что первое впечатление бывает обманчивым и при второй встрече с этим человеком вы можете переменить о нем мнение. Но кинопроба часто бывает первой и последней встречей режиссера с актером.

Я не режиссер, и мои советы могут оказаться неудачными или невыполнимыми, но все-таки мне хотелось бы поразмышлять вслух.

Очень часто режиссеры во время поиска нужного актера устраивают гала-представление «кинозвезд». То есть на одну роль приглашают пробоваться десять-пятнадцать актеров самых разных манер и направлений. Я абсолютно уверена, что почти каждый из этих актеров мог бы сыграть предложенную роль, и каждый из этих актеров сыграет ее по-своему, и в результате получится десять или пятнадцать самых разных фильмов. Но режиссеру-то нужен только о д и н ф и л ь м и помочь ему в этом может только о д и н а к-

Л. Гурченко в фильме «Старые стены» (режиссер В. Трегубович)

тер. И как мне кажется, режиссер должен заранее видеть этого актера в своем фильме.

Каждый из нас понимает, что постановка фильма дело сложное и нервное, каждый из нас обязан с вниманием относиться к «мукам творчества» партнеров и режиссера, который в конечном итоге отвечает за общий успех фильма. Но чтобы помочь режиссеру по-настоящему, актер должен стать его подлинным соавтором.

В свою очередь человек, посвятивший себя такой сложнейшей профессии, как кинорежиссура, должен профессионально знать всех актеров, активно работающих в кино. Кстати, работы мастеров старшего поколения — М. Ромма, Ю. Райзмана, С. Герасимова — всегда отличает умение подобрать в свои фильмы актеров-соавторов не только на главные, но и на эпизодические роли. Такое знание актерского цеха приходит, конечно, с опытом. Но умению работать с актером режиссер должен учиться с первого своего выхода на съемочную площадку. Однако мне нередко приходилось сталкиваться с режиссерами, которые не могли даже четко поставить актерскую задачу, настолько абстрактно они представляли себе специфику нашего творчества! Ну, как может, например, отреагировать актер на такое задание: «Моложе! Острее глаз!»

Во время съемок можно было бы еще и поспорить или в крайнем случае выяснить, что же это имеет в виду режиссер, но на пробах спорить не полагается. Это дурной тон. Здесь тебе устраивают экзамен, поэтому, будь добра, «выдавай острый глаз» и не сомневайся, что в случае твоей неудачи тебя сменят другие актеры, которым, впрочем, дадут такие же туманные задания.

Очень жаль, что пробы являются экзаменом лишь для актеров, думаю, что и режиссеров можно было бы проэкзаменовать на этих пробах. Может быть, в этом случае они более ответственно подходили бы к отбору актеров.

Мне кажется, что пробы должны стать настоящей творческой лабораторией, в которой режиссер и актеры могли бы выработать единое отношение к драматургическому материалу, поэкспериментировать в наиболее сложных эпизодах.

И тогда, даже если бы актер и режиссер разошлись в своих творческих убеждениях и вынуждены были расстаться, то такие кинопробы все равно принесли бы пользу будущему фильму, уточнили его стилистику, выявили построение принципиальных сцен.

Уверена, что такие пробы принесли бы большую пользу и актерам, которые смогли бы по-настоящему поработать над материалом, поняли бы его сильные и слабые стороны, разобрались бы в своих недостатках, а может быть, сумели бы и устранить их в процессе этой предварительной работы над ролью.

Какие позитивные предложения можно было бы внести на этот счет? Во-первых, сужение круга претендентов на основные роли до двух-трех человек и, во-вторых, увеличение репетиционного периода для кинопроб с тем, чтобы актер смог по-настоящему почувствовать роль, понять принцип драматургического построения сценария, концепцию режиссера.

Хотелось бы также, чтобы поиск и отбор актеров на одну и ту же роль не проходил параллельно, чтобы ассистенты режиссеров не прятали друг от друга приглашенных одновременно в один и тот же павильон актеров, которых режиссеру хотелось бы проверить в одних и тех же декорациях.

В моей практике были настоящие серьезные кинопробы, которые стоят иных главных ролей. Так я пробовалась на роли Марии в фильме «Салют, Мария!», Таси в фильме «Монолог», поэтессы в фильме «Дневные звезды». Ни одной из этих ролей я не сыграла, но не отчаивалась, тем более что А. Роговцева, М. Терехова, А. Демидова были великолепны в этих фильмах.

И критики и зрители были благодарны режиссерам И. Хейфицу, И. Авербаху, И. Таланкину за удачный выбор этих актрис. Мне же в утешение осталось воспоминание о серьезной работе над сложным материалом под руководством настоящих мастеров.

Надолго запомнится мне и работа с режиссерами В. Венгеровым и В. Трегубовичем на фильмах «Рабочий поселок» и «Старые стены».

Венгеров доверил мне серьезную драматическую роль на совершенно неизвестном мне материале. Я не буду теперь описывать, сколько мук и сколько радостей доставила в свое время мне эта работа. Скажу только главное — именно роль в «Рабочем поселке» помогла мне преодолеть инерцию отношения ко мне, как к актрисе, якобы, только музыкальных, эксцентрических фильмов. Кстати, в фильм «Карнавальная ночь», который мне принес когда-то эту славу, я попала... случайно. Актриса, игравшая Леночку Крылову, по каким-то причинам была снята с роли. Фильм уже хотели закрывать, и тут кто-то вспомнил про невзрачную студентку ВГИКа, которая могла, однако, петь и танцевать. В результате это амплуа надолго закрепилось за мной. И первым его разрушителем оказался В. Венгеров.

Через восемь лет после Марии из «Рабочего поселка» состоялась роль Анны в фильме «Старые стены» В. Трегубовича. Когда я ехала на пробы этого фильма, то абсолютно не волновалась. У меня было предчувствие, что роль эта не моя и что мне никогда и никто такую роль не даст. Волнений не было, проба получилась хорошей. А надо сказать, что многих, даже самых опытных актеров на пробах подводят нервы. Казалось бы, и материал актер хорошо знает, и мастерства у него для подобной роли хватает, но начинается проба... результат никудышный.

На пробах в «Старых стенах» получилось все наоборот, материалом я практически не владела, действовала «от себя», то есть представила себя на месте героини и делала все так, как делала бы сама в жизни.

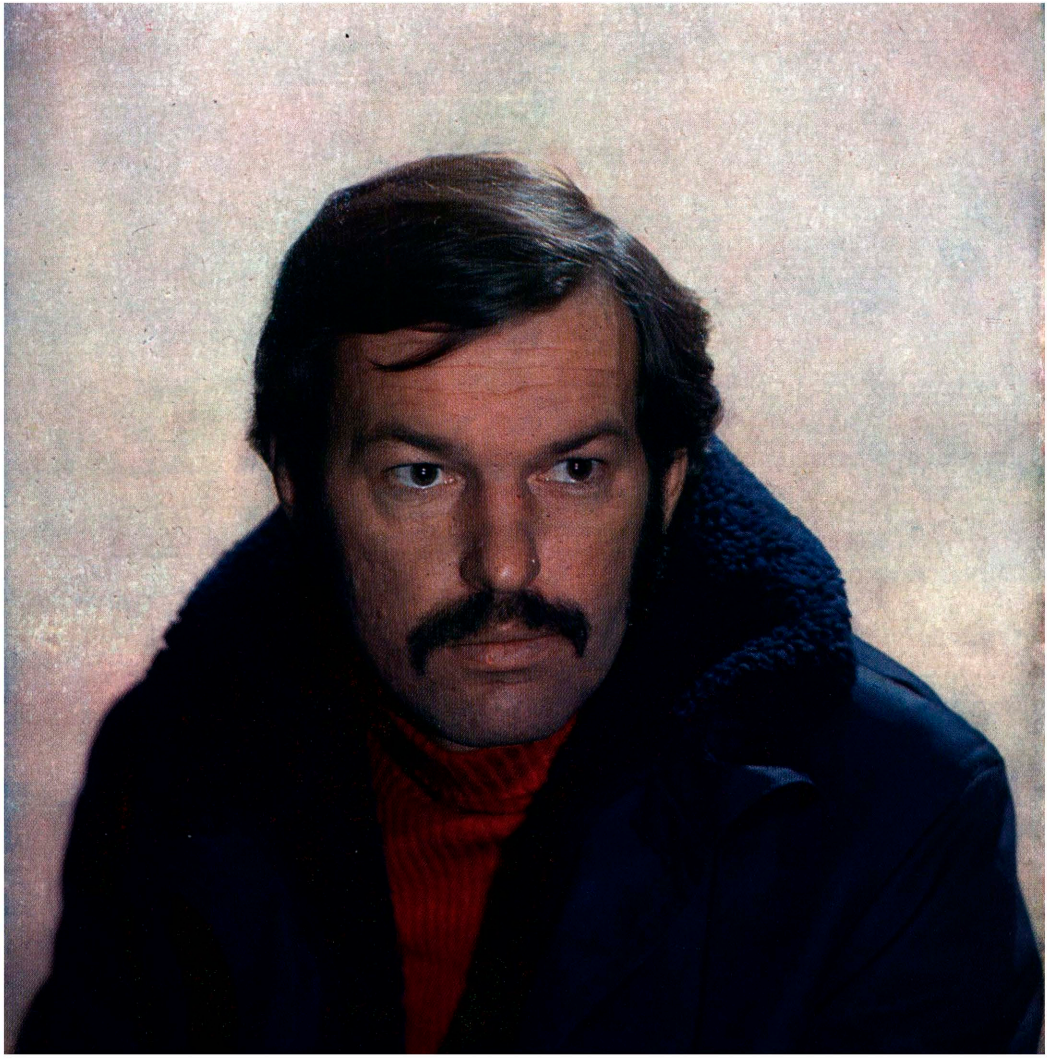
На художественном совете, несмотря на хорошую пробу, возникли возражения, к которым я, надо сказать, привыкла за последнее время: «Не для этой актрисы роль!»

Возражение веское, если учесть, что контраргументы подобрать к нему невозможно. Так были отвергнуты в недавнем прошлом несколько моих довольно удачных кинопроб на разные роли. Однако Виктор Трегубович оказался настойчивым человеком, и на роль Анны была утверждена я. Именно в тот момент я испугалась и занервничала. Роль была непривычна, первое время я путалась в технической терминологии, то есть в том, что являлось профессией моей героини — директора старой текстильной фабрики.

И снова мне помог режиссер, который поверил мне на пробе. Роль «пошла», я начинала чувствовать свою Анну... Так что в данном

Портретная галерея «ИК»

Фото Г. Тер-Ованесова



Регимантас Адомайтис

Раиса Недашковская

Петр Вельяминов

Мгер Мкртчян

случае главным оказалось все-таки первое впечатление, которое произвела моя проба на режиссера. Да, эта проба оказалась счастливой.

Но актеры не должны надеяться только на счастливые случайности. Ведь порою их приходится ждать так долго... .

В. Золотухин

За и против

Нужны ли пробы? А в самом деле — нужны или нет?

Вспоминаю свою первую пробу в фильме В. Назарова «Пакет». Я был, кажется, двадцать первым на роль. Три пробы, одна за другой — и всякий раз провал на худсовете. Но режиссер оказался упрям — перекрасили меня, грим сменили, сделали еще одну пробу. И только на четвертый раз все в один голос: он, тот самый, единственный. Вот так проба помогла мне и режиссеру найти характер образа. Получается — нужна проба.

Потом с Назаровым я работал над фильмами «Хозяин тайги» и «Пропажа свидетеля». Пробы делали уже не для себя, а потому что «положено». Не могу сказать, что в этот период мы с режиссером поняли, как будем работать над ролью. Однако утвердили меня без разговоров. Почему? Да потому, что режиссер меня уже знал, ну и репутация к тому времени уже какая-никакая была. Кстати сказать, большое это дело — репутация актера. Если актер на съемках проявил себя творчески, если он дисциплинирован и с хорошим покладистым характером — он может быть уверен: с ним будут считаться. Даже если проба и не очень идет. Репутация-то, она впереди тебя «бежит». Что же получается — не нужна проба? В самом деле, в тебя и так верят.

Чем больше я думаю о своем отношении к кинопробе, тем явственнее ощущаю двойственность позиции.

Меня пробы не то чтобы унижают, но как-то конфузят, словно подчеркивают недоверие ко мне режиссуры. И тут немаловажно, в какой обстановке проводятся кинопробы.

Довелось мне пробоваться вместе с другим исполнителем в одном из фильмов. Вообще-то я стою за полную гласность в том смысле, чтобы знать, кто еще пробуется на предложенную тебе роль. Все равно ты об этом узнаешь от гримеров, ассистентов, помощников, даже если режиссер и скрывает от тебя конкурентов. Лучше играть в открытую. Но в данном случае мне это знание мешало. Трудно объяснить, почему именно — но я «зажался» и пробу провел как-то вяло, для формы. Думаю, что сыграло свою роль мое уважение к другому претенденту, понимание того, что он имеет все права быть «первым номером». К тому же и группа не скрывала своих симпатий к нему, и я не мог не заметить, что ко мне относятся как к причуде режиссера, как к варианту на всякий случай.

А роль мне нравилась, и я хотел работать. Но что тут поделать. Сделанная проба лучше всяких устных аргументов свидетельствовала против меня.

До сих пор не знаю, что случилось, но вдруг получаю телеграмму с вызовом на повторную пробу. Ну, думаю, значит есть шанс. Повторная проба — это уже что-то. Ее для формы не проводят. Значит заинтересованность во мне имеется. И с таким вот приподнятым настроением приезжаю на студию. В группе все ласковы, предупредительны, обращение такое, что без меня фильма не будет.

Пробу я так провел, что потом, в фильме, кажется, выше этого уровня нигде не поднялся. Много позже, на съемках, я узнал, что режиссер специально попросил группу «подыграть» мне, уловив, видимо, будучи человеком творческим, причину моей первой неудачи. Вот что такое доверие.

Но не «принимая» пробу, что называется, по-человечески, я должен признать ее необходимость как профессионал.

Как часто я смотрю какой-нибудь фильм и думаю: почему я не попробовался? Ведь моя это роль, специально для меня, можно сказать, создана. Существует мнение, что пред-

В. Золотухин в фильме «Хозяин тайги» (режиссер В. Назаров)

лагаться на роль самому нескромно. Если ты достоин, тебя пригласят.

Я с такой точкой зрения категорически не согласен. Орленев говорил, что актер обязан следить за своей рекламой. Я бы сказал, что актер обязан следить за своей карьерой, за своим именем в искусстве. Но, разумеется, по чести, по той чести, что надо беречь смолоду.

Режиссер же по-своему заинтересован в кинопробе. Для него кинопроба — поиск стиля, формы, направления будущей картины. Своеобразная проба пера.

Короче, помня профессиональную необходимость пробы, я все же ограничил бы требование ее лишь в отношении актеров, играющих центральные роли, и не стал бы проводить пробу на роли второго плана. Если режиссера устраивают в своем избраннике внешние данные, темперамент, характер дарования, он должен быть уверен в профессиональной готовности актера. Я понимаю, что не все актеры, к сожалению, могут такую уверенность поселить в сердце режиссера, но в таких случаях и проба, мне кажется, не способна выручить.

Бывает, однако, что не актерская проблема побуждает режиссуру к многочисленным и зачастую бессистемным пробам.

Я знал режиссера (думаю, что он не один такой), который, прикрываясь пробами, снимал черновой вариант фильма. Плохого тут, быть может, и нет ничего — надо же как-то выходить из положения. Но ситуация такая возникает, как правило, тогда, когда режиссер видит образ будущего фильма не в «фокусе». Вот он и приглашает актеров — «хороших и разных». Смотришь — и подскажут что-то. Деталь, интонацию, мизансцену. К концу проб и сам режиссер начинает понимать собственную картину.

Может быть, я ошибаюсь, но думаю, что многие и многие пробы вызваны не творческим поиском, но стремлением подстраховаться, несобранностью, неготовностью к работе, наконец, низким профессиональным уровнем режиссуры и исполнительства.

Как должна проходить проба? Режиссер проверяет на актере свои мысли, можно сказать, поверяет актером свою идею. Актер на новом незнакомом материале пробует свои возможности, открывает в самом себе неизведанное. Позволю каламбур — это проба высокой пробы... Но почему она столь редка? Почему она не стала правилом? Почему она порой подменяется лотереей?

Дилетантизм — вот наша страшная болезнь. В этих условиях проба превращается в «угадайку». Попал, не попал. Надо ли говорить о том, что попадания редки и случайны, а про-

махи часты и закономерны? Количество проб на одну и ту же роль не переходит в качество и перейти не может.

В итоге сформулирую свое убеждение: пригласить актера на роль в фильм, значит уже определить для себя сверхзадачу, значит конкретизировать способ решения фильма. Если режиссер так считает — я согласен на пробу.

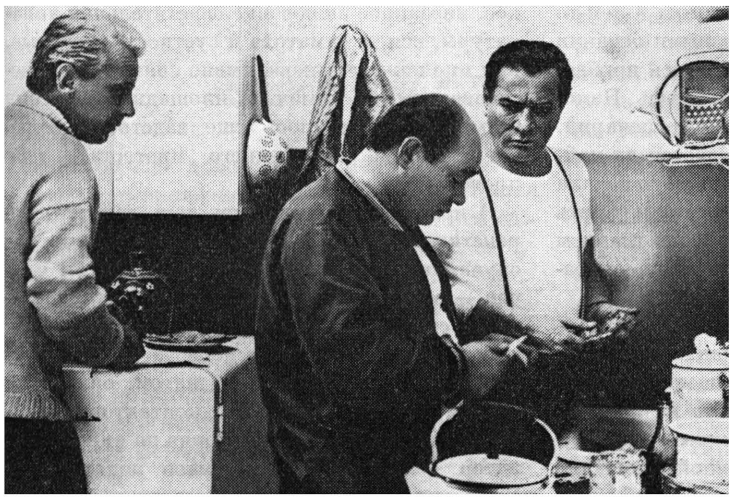
Е. Леонов

Не экзаменационный класс, а лаборатория

Мне кажется, что пробы необходимы как для режиссера, так и для актера. Даже если это актер опытный, известный, даже если для режиссера очевидны его возможности.

Для меня проба — это первые подступы к характеру персонажа, начало работы над ролью. И думаю я не о том, утвердят ли меня на роль, а о том, как ее сыграть. Пробы тем хороши, что за время, пока они проходят, можно прикинуть собственные возможности, примериться к новому образу, приблизиться к нему. Такой возможностью не стоит пренебрегать. В результате проб я должен выяснить, хочу ли и могу ли играть эту роль, появилось ли чувство, если не родства с героем, то, по крайней мере, понимания этого характера. В экспедиции, когда отрываешься от всех обыденных дел, забот, суеты, это чувство нетрудно сохранять — ни на что не отвлекаешься, окружение, опять же, постоянное. Возникает такая иллюзия единства, что другой раз и впрямь за щеку схватишься — как там насчет тридцать третьего зуба. Потом опомнишься, нет уж, пусть о н мучается, а я чай попью.

Съемки фильма — дело долгое, чего только ни случится на пути к финалу. Например, еще одну роль предложат. А если нет, перерыв-то обязательно будет: не твои эпизоды снимают, крупные планы другого актера или еще какая-нибудь остановка, которая выведет из состояния «жизни в образе». И я должен всегда быть уверен, что, как только пона-



Е. Леонов в фильме «Белорусский вокзал» (режиссер А. Смирнов)

добится, сразу смогу снова войти в образ, настроиться на нужную, правильную, единственную волну, короче, я должен знать позывные. В идеальном случае они-то и выясняются на пробах, то есть там ищешь ключ к образу.

Иногда читаешь сценарий и чувствуешь, что это уже было, уже сделано, пройдено. Отложишь. А потом вдруг интересно становится: нет же, этот явно говорит иначе, и на уме у него другое, и смотрит как-то по-своему. Не могу сказать, что характеры моих киногероев отличались большим разнообразием, были и похожие. Конечно, я в этом виноват — не получилось, повторялся, но бывают ведь и, правда, похожие люди. Что ж, в жизни можно, а в кино нельзя?

Плохо, когда тебя приглашают на роль, сходную с той, что принесла тебе успех на экране или в театре. Вот тут, казалось бы, пробы уж совсем ни к чему. Действительно, все ясно. И тем не менее, как раз в пробе-то и ищешь спасения — что-то придумываешь, изобретаешь, экспериментируешь.

Одна из самых важных и сложных сторон работы актера, на мой взгляд — взаимоотношения в коллективе. Особенно отношения с режиссером. Даже, когда тебя приглашает режиссер, с которым ты уже вместе работал, и не раз, все равно поначалу трудно, беспокойно, потому что оба мы наверняка в чем-то изменились: разно жили, с разными людьми встречались, с разными сталкивались проблемами, по-разному с ними справлялись. Наконец, может быть, по-разному прочли сценарий. Возникнет ли снова контакт? Удастся ли найти общий язык? Лучше это выяснить до начала съемок, чтобы, если придется потом спорить о частностях, быть уверенным, что в главном мы единомышленники. Так что проба чрезвычайно важна и полезна.

Для меня понятие «проба» целиком и полностью связано с лабораторией создания образа. Можно ли во время творческих поисков устраивать экзамен, будет ли это на пользу? Все вопросы мастерства должны решаться в стенах вуза, а не на съемочной площадке киностудии. И только тогда, когда пробы станут экспериментом, подступом к решению образа, фильма, а не выяснением уровня профессионализма того или иного исполнителя, лишь тогда период проб будет использован с максимальной выгодой и для актера, и для режиссера, и для будущей картины.

А. Шуранова

Полнота доверия

Эволюция — вот, вероятно, то слово, которым я могу точнее всего определить свое отношение к кинопробе. От полного неприятия до... Трудно, однако, в двух словах выразить мою нынешнюю точку зрения. Не согрешу, сказав, что стадия кинопроб не вызывает у меня, как правило, энтузиазма. Почему же первый этап работы над ролью, знакомство с материалом будущего фильма становится таким сложным, нервозным, а главное, чисто техническим процессом? Вот об этом и хотелось бы подумать.

Помню тот страх, настороженность, неуверенность, которые охватили меня во время первой кинопробы. Помню, как трудно было сосредоточиться, жить настроением героини. Мешали команды режиссера и оператора, резкое, внезапное включение осветительной аппаратуры, вся та суматоха и суетность, которые, как мне кажется, неразрывно связаны с существованием на съемочной площадке. Ко всему этому присоединялось еще задетое самолюбие, чувство внутреннего протеста — тебя проверяют.

И невольно вспоминаешь день генеральной репетиции в театре. Кстати, ассоциация не случайная, так как и в том и в другом случае — это проверка актерской готовности, права сыграть роль. Но в театре к этому ведет долгий путь застольного периода, бесед, репетиций, постепенного, шаг за шагом, овладения материалом, поиска точных контактов с партнерами. Но ведь, по сути, придя на кинопробу, актер должен быть не менее подготовлен. Если даже не более. Ведь в театре после репе-

А. Шуранова в фильме «Чайковский» (режиссер И. Таланкин)

тиции он еще может что-то изменить, исправить, в то время как кинопроба предлагается однажды, почти всегда без повтора. Все сделанное актером запечатлевает пленка, и судить будут по ней и только по ней.

Актер получает сценарий, в котором отмечен эпизод для кинопробы. Готовит этот эпизод самостоятельно, без партнеров, часто вообще не представляя себе, с кем ему доведется встретиться. Иногда знает только фамилию, что не всегда помогает воображению и будущим контактам. В итоге на площадке происходит встреча анонимов, и, слава богу, если они смогут за отведенный им час или получаса репетиций хоть в малой степени понять друг друга.

Что касается режиссуры, то часто первая встреча с актером тоже происходит уже во время пробы. То есть о режиссерской задаче, о замысле фильма в целом, об общей тональности, о своем герое актер узнает после того, как сам, в полной изоляции, подготовил целую сцену. Начинается сложнейший этап, когда надо прийти к совпадению актерского и режиссерского видения роли, что-то в себе сломать, от чего-то отказаться. Или, наоборот, отстоять свою точку зрения. Я не против споров, я против тех получасов, в которые приходится уложить все за и против.

Моя первая кинопроба в чем-то похожа и непохожа на другие. Я заканчивала актерский факультет Ленинградского института театра, музыки и кино, когда была вызвана в группу фильма «Война и мир», чтобы пробоваться на роль княжны Марьи. Надо сказать, что образ княжны Марьи был в ту пору для меня далек и неясен. Проба пугала. К тому же в Москве, в группе, я узнала, что я — одна из многочисленных претенденток на эту роль.

Бывают актеры, которых соперничество вдохновляет, рождает в них стремление сыграть на пробе как можно лучше, доказав этим свое право на роль. Я принадлежу к другой категории. Соперничество в искусстве, конкуренция не являются для меня творческим стимулом. Напротив, у меня опускаются руки, когда надо самоутверждаться, настаивать, как бы говоря режиссеру и группе: «Я смогу, сыграю!»

...Первая встреча с Сергеем Федоровичем Бондарчуком. Гримерная. Я сижу перед зеркалом. Входит Бондарчук. Сразу в голове нелепая мысль — встать или продолжать сидеть?..

Я сразу смутилась, заволновалась, не могла найти нужных слов. Бондарчук стал расспрашивать меня, что я играла, что играю сейчас.

И я вдруг поймала себя на мысли, что,

должно быть, вот так и терялась на людях княжна Марья, робела, путалась в ответах.

Теперь я понимаю, что это был первый шаг к роли.

На мой взгляд, проба была неудачной, хотя Бондарчук поверил в меня и на роль утвердил. Кстати, иной раз, уже во время съемок, случается увидеть свою пробу, и тогда с особой силой понимаешь, какая эта плоская, однозначная работа. Только удивляешься — как тебя утвердили?..

После того, как я была утверждена на роль княжны Марьи, я вспоминала свои поездки в Новгород, где подолгу рассматривала старые иконы, вглядывалась в древние византийские лики, в которых искала «надземность» княжны Марьи. Много читала о матери Толстого, Марии Николаевне Волконской, послужившей прообразом Марьи Болконской. Я приходила к своему педагогу по театральному институту, Татьяне Григорьевне Сойниковой, бесконечно любившей Толстого. Мы говорили о княжне Марье, о дарованном ей внутреннем свете, о ее религиозности, о принятии ею страдания как блага, о ее смирении и силе. Подробно разбирали чуть не каждое слово...

Потом пришел первый съемочный день. Снималась сцена проводов князя Андрея в армию, когда княжна Марья вешает ему на шею образок. Я заволновалась и неожиданно для себя заговорила шепотом. И поняла, что в эти минуты княжна Марья может говорить только так. Так рождалась интонация роли.

Я сравниваю кинопробу и свой первый съемочный день, потому что теперь точно знаю, что успела что-то накопить и с чем-то прийти, понять только к съемкам. И если во время пробы Сергей Федорович Бондарчук смог уловить какую-то мою близость к героине, то в этом заслуга его, не моя. Он нашел интонацию в разговоре со мной, которая сняла мое напряжение, говорил со мной так, что мое неверие в себя, страх, растерянность отступили и оставили меня на время.

Интуитивно я чувствовала, что режиссер что-то предполагает в перспективе, что ему интересно то, как я сейчас сыграю княжну Марью. От этого, наверно, и появились в моей работе те штрихи, ноты, которые могли прийти только при полной освобожденности. Одним словом это называется — доверие.

После выхода на экран «Войны и мира» я получила много предложений. Но отказывалась от них, хотя, возможно, кинопробы выдержала бы с легкостью: приглашали пробоваться не актрису Шуранову, а исполнительницу роли княжны Марьи, которая может удачно повторить то, что уже сделала в «Войне и мире».

Можно ли считать это пробой, учитывая ее основную направленность? И нужна ли она вообще, если от актрисы требуется только вариант сделанного?

Доверие к своим актерским возможностям я почувствовала во время кинопроб к фильму «Чайковский», который ставил Игорь Таланкин.

Мне очень хотелось играть Надежду Филаретовну фон Мекк. Меня привлекал этот феномен поистине русской души, эта женщина, так поразительно сочетавшая в себе практицизм, умение прочно стоять на ногах, деловую хватку и одновременно высокую духовность, незащищенность, поэтичность в восприятии мира.

Когда Таланкин спросил меня, хочу ли играть фон Мекк, я очень пылко, стремительно, не раздумывая, ответила ему: «Да!» Таланкин, по-моему, удивился: актеры редко столь пылко признаются в своем желании играть ту или иную роль. Но я не жалею о том, что сказала режиссеру, наверное, моя откровенность и прямота стали первым мостиком во взаимопонимании с Игорем Васильевичем.

Потом была первая встреча со Смоктуновским на пробе. Смоктуновский подкупил готовностью идти навстречу партнеру, своей чуткостью, тонкостью, желанием найти общий ключ в нашем дуэте. Играла я на этой пробе так, что позже, во время съемок, не смогла достичь того же уровня в этой же сцене.

Вспоминаю я об этом, чтобы еще раз повторить: доверие и устремленность к актеру могут вдохнуть силы, энергию, дать работе высокий накал...

Наконец, пробы в «Опасном повороте», телефильме, где я играла Олуэн. На роль пробовалась одна я, что ничуть не снимало моей приверженности к предварительной работе, желания как можно убедительнее провести пробу. У постановщика фильма Владимира Басова была предварительная нацеленность на каждого из актеров, он заранее создавал ансамбль, учитывая индивидуальность каждого, и это делало пробы интересной встречей с теми, с кем предстояло работать, а не тревожным экзаменом, где не знаешь, какой билет тебе попадется.

В моей практике случалось так, что, утвержденная на роль, я продолжала пробоваться с самыми разными партнерами, и всякий раз роль звучала иначе. Менялся партнер — менялась и я. Все происходило наново. Об этом я знаю по пробам к «Войне и миру», «Чайковскому»... В такой ситуации нередко встречаешься с неожиданным для тебя актерским почерком, трактовкой, которая меняет все твои установки, предлагает какие-то внезапные повороты.

Иногда это мешает, теряется то, что уже передумано и внутренне утвердилось. Иногда дает второе дыхание.

Но в принципе для меня всегда оказывается полнокровнее встреча с актером, с которым я уже сталкивалась в работе, тем более на пробе, где дается так мало времени, чтобы узнать своего партнера.

В этом смысле для меня показательны пробы к фильму «Дела сердечные», где я играла с актером нашего театра, Ленинградского ТЮЗа, Георгием Тараторкиным. Пробовались мы, заранее зная, что будем играть эти роли. Мы знали и то, что режиссер Аждар Ибрагимов предложил нам сниматься, исходя из наших индивидуальностей, которые, ему казалось, близки характерам наших будущих героев.

Вроде бы чего легче — играть на пробе самих себя в определенных обстоятельствах... Но это была легкость нехорошего толка, и мы справедливо боялись ее. Поэтому мы стали сознательно усложнять характеры, искать многозначность отношений, оставляя простор зрительской фантазии. «Пусть додумывают, пусть спорят...» — это была наша сверхзадача. Тараторкин и я — актеры одного театра, одной школы, нам было легко друг с другом.

Эта проба не случайно натолкнула меня на мысли о необходимости точного актерского ансамбля, близости актерских индивидуальностей, во-первых, и, во-вторых, о том, что проба может стать именно в этом случае реальным соприкосновением с ролью...

Впрочем я немедленно останавливаю себя. Такие кинопробы потребовали бы от кинематографистов той тщательности и продуманности в работе, которые, хотя бы уже в силу дурной традиции, на кинопробу не отпущены.

Зато случаются пробы, когда тебя сталкивают на площадке с актером, о котором заведомо известно, что он сниматься не будет, что пробуют его то ли для того, чтобы проявить ненужную в данном случае активность, то ли выгодно оттенить его неудачей другую работу. Трудно сказать. И я знаю, как трудно в такие минуты собраться и отрешиться от мысли, что все, что я сейчас буду делать, фикция. Мешает стыд, жалость к коллеге, которого используют в качестве подопытного кролика. Естественно, что никак не настроишь себя всерьез, зная, что работа идет вхолостую.

Эти пробы я отношу к своим неудачам. Понятие «неудача» я не связываю с тем, утвердят или не утвердят меня после пробы. Я связываю его с теми ощущениями, которые выношу со съемочной площадки.

Удача становится для меня ощутимой в том случае, когда я пыталась сыграть новый для себя, острый, интересный характер. Когда я получила возможность что-то открыть в самой себе. Пусть меня не утвердят, и ощущение горечи неизбежно. Но я знаю, что найденное в этой, так и не сыгранной роли рано или поздно скажется в других работах.

Важно вынести что-то ценное для себя, научиться чему-то такому, что мог бы упустить, не будь этой встречи.

Режиссер Элем Климов предложил мне пробу на одну из ролей в фильме «Агония». Я не была уверена, что сыграю эту роль, но на пробы согласилась, и до сих пор вспоминаю

об этом времени с благодарностью. Прежде всего, к режиссеру.

Климов не ждал от меня готового результата. Он работал со мной, подводя к тому, что хотел бы увидеть на экране. Мы подолгу беседовали. Режиссер говорил со мной о последних годах жизни предреволюционной России — то есть о том отрезке времени, которому посвящен его фильм, о той агонии, которой был охвачен царский двор, о роли Распутина и обо всем, связанном с этим явлением. Говорил о моей героине — таких ролей я раньше не играла; о том состоянии хронической экзальтации, которое определяло все ее поступки.

Были пробы. На роль меня не утвердили, и, вероятно, был в том свой резон. Но еще много времени спустя я увлеченно читала литературу, относящуюся к этой эпохе, к моей несыгранной роли. Я чувствовала себя обогащенной: многое дала встреча с Климовым, с его своеобразным методом работы, лепкой характера, подходом к роли.

В последнее время кинопроба уже не вызывает у меня прежнего отрицания ее «на корню». Я говорила об этом. Я по-иному читаю сценарий, зная условия, в которых будет происходить кинопроба.

Кинопроба воспитала во мне и определенные профессиональные навыки — умение быстро собираться перед камерой, находить во время репетиции такие детали, которые могут прийти уже в непосредственной работе, наконец, я забываю о свете, о шуме, разговорах, которые раньше так мешали. Меня не смущает кинокамера, а это было прежде. Я научилась и тому, чего прежде от себя никак не ожидала,— играть и сниматься на пробе без партнера. Его нет на площадке, но я свободно обращаюсь к нему, смотрю, жду ответа, страдаю или радуюсь.

И все же я по-прежнему предпочитаю живое общение и повторяю, что с кинопробой меня может примирить только возможность «разведать» материал роли, прийти к какому-либо совместному решению. Любая другая постановка дела профанирует само понятие эксперимента, связанного с пробой.

С точки зрения режиссера

А. Смирнов

Эскизы

В кинопробе участвуют три стороны — актер, режиссер и студия. Казалось бы, цель у них общая — сделать хорошую картину. На практике, однако, подход к пробе, понимание ее задач оказываются различными, а иногда и прямо противоположными у всех трех сторон. Отчего?

Мне кажется, оттого, что в самой природе пробы заложено противоречие. Эксперимент в ней соединен с экзаменом.

Актеру проба более всего ненавистна. Необходимость мобилизоваться и выложиться в небольшом временном пространстве пробного эпизода морально угнетает и парализует. И чем интереснее роль, чем больше хочется ее получить, тем сильнее нервничает артист, и знаменитый и совсем неопытный. Обстановка пробы мало располагает к творчеству. Ассистенты да и сами режиссеры избытком такта не отличаются.

Я убежден, что судить о мастерстве актера по пробе нельзя. Слишком многое мешает актеру раскрыться полностью. Вместо лаборатории, где актер вместе с режиссером опробует приемы, подходы к данной роли, получаются скачки с препятствиями, где каждый чувствует на затылке дыхание конкурента.

С позиции режиссера пробы выглядят несколько иначе.

Если принять за норму для режиссера — картину в год, тогда пробы — анахронизм.

В кинематографе ремесло, сумма профессиональных навыков играют не меньшую роль, чем талант. А ремесло требует постоянных упражнений, тренировки. Если режиссер снимает картину в год, студия вправе требовать от него отбора артистов сразу, без всяких проб и наверняка. Потому что картина в год означает, что ты постоянно в работе, в форме и утрата профессионализма тебе не грозит. Но это из области мечтаний. На деле мало кто

Е. Леонов, А. Папанов, В. Сафонов и А. Глазырин в фильме режиссера А. Смирнова «Белорусский вокзал»

из нас, режиссеров, снимает чаще, чем раз в три года. В простое форма утрачивается. Теряются навыки работы с актерами. Вот почему для меня пробы необходимы, как воздух.

Исключением в моей практике был случай с Е. Леоновым, который снимался в «Белорусском вокзале». Приходько был написан для этого актера. Однако актерский отдел настоял, чтобы пробовали еще одного исполнителя. К нам пришел хороший актер, серьезный, умный человек. Провели пробу. Леонов просто не мог не быть лучше: его характер был задан драматургом для Приходько, на него был рассчитан этот образ. Проба была неэтична и по отношению к Леонову и к тому уважаемому актеру.

Совсем недавно я относился к пробам иначе.

Как быть режиссеру, неопытному, вчерашнему студенту, если он знает, что художественный совет студии будет просматривать пробы, в первую очередь с тем, чтобы выяснить, не промахнулись ли с постановщиком? В этом случае проба, на мой взгляд, теряет всякий смысл. Выбор исполнителей отходит на второй план. Главной становится задача «показать себя». Так и рождается особый способ подачи проб худсовету. В ролик с пробами включаются панорамы будущей натуры, подкладывается музыка, а хороший второй режиссер непременно позаботится, чтобы титры к пробам сделали поаккуратнее. Глядишь, вот и все довольны. Не беда, что картина может получиться похуже.

Но стоит только исключить из пробы экзамен, и она становится для режиссера благом, необходимым этапом работы над фильмом.

Пробы позволяют проверить себя, увидеть задуманный персонаж во плоти, вместе с актером испробовать различные варианты роли, мизансцены, свет. В ходе пробы находишь общий язык со съемочной группой.

Я стараюсь выбирать для проб самые трудные актерские куски из сценария. Пусть артист сыграет на пробе хуже, чем может. Зато мы оба увидели, как личность артиста накладывается на персонаж в решающие моменты роли и какие зазоры образуются из такого наложения.

Часть проб, мне кажется, необходимо снимать на натуре — это труднее и для актера и для режиссера.

Словом, для меня пробы — эскиз некоторых моментов фильма. Но эскиз, понятный только нам, тем, кто работает над данным фильмом. Судить же по этому эскизу будущую картину преждевременно.

А. Кончаловский

Взаимная ответственность

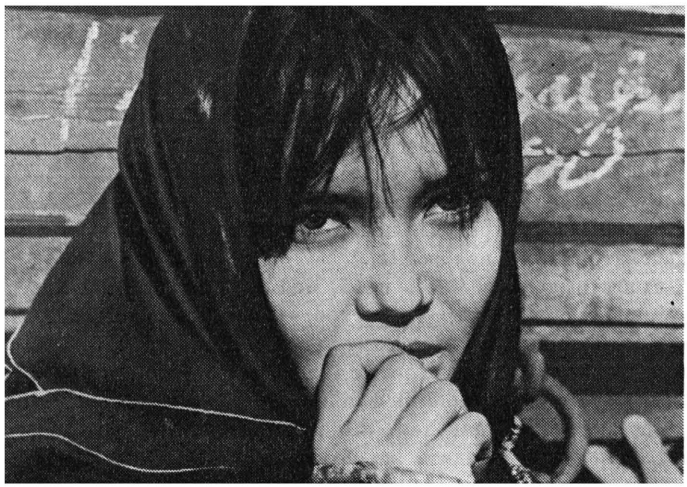
Пробы должны исполнять две функции. Первая — доказать художественному совету, что выбор актера и решение фильма, избранное режиссером, правомерны. Вторая — доказать самому себе, что не ошибся. Художник хочет и должен пробовать, если он художник.

Некоторые актеры считают, что пробы не нужны, что, если они как актеры известны, то незачем их и «пробовать». Происходит это в основном от того, что форма проведения кинопроб неверна, часто унизительна для актера. Актер чувствует себя, как на выданье, и очень болезненно реагирует на эту действительно щекотливую ситуацию. Особенно положение усугубляется в тех случаях, когда ни актер, ни режиссер не понимают до конца назначение и задачу проб. Когда пробы носят, если так можно выразиться, односторонний характер, то есть когда режиссер выбирает актера и только. А ведь на пробах в равной мере ищут, пробуют свои силы и режиссер и актер. И это основное условие, при котором пробы могут стать по-настоящему творческим, плодотворным и радостным процессом.

Мне пробы нужны. Я пробую не только актера, но роль, сценарий, декорации. Смоктуновский не нуждался в пробах на дядю Ваню, его участие было решено задолго до начала работы над фильмом, а мы сделали с ним девять проб. Он сам просил об этом, хотел посмотреть, что у него получится, искал, размышлял над образом. Для этого и нужны были ему пробы.

На пробах мы приглядываемся друг к другу. Ведь бывают случаи, когда после проб актер отказывается от роли, хотя режиссеру он понравился. Каждый фильм требует своего прочтения. Смоктуновский настаивал на пробах, стремясь до конца понять мой замысел, раскрыть мне свой, добиваясь того единства в решении роли, без которого невозможна совместная работа.

На Западе существует система «звезд» и жесткие условия продюсера — снимать такого-то актера. Там не делают проб из экономии. Для наших режиссеров проба — редкая возможность уточнить замысел, проверить направление работы. Тем обиднее, если проба становится формальным моментом, а это бы-



Н. Аринбасарова в фильме режиссера А. Кончаловского «Первый учитель»

вает нередко. Режиссер знает, что он все равно будет снимать картину, что его слово самое главное. Больше того — чаще всего он заранее знает, кого будет снимать. Поэтому на пробах ни режиссер, ни актер не выкладываются. Они не воюют, не дерутся за картину. А вот вообразите, например, ситуацию, в которой на один и тот же сценарий пробуются три-четыре режиссера. Тогда необходимость отстоять свою точку зрения, свой выбор актеров заставил бы каждого относиться к себе с предельной строгостью и требовать того же от актера.

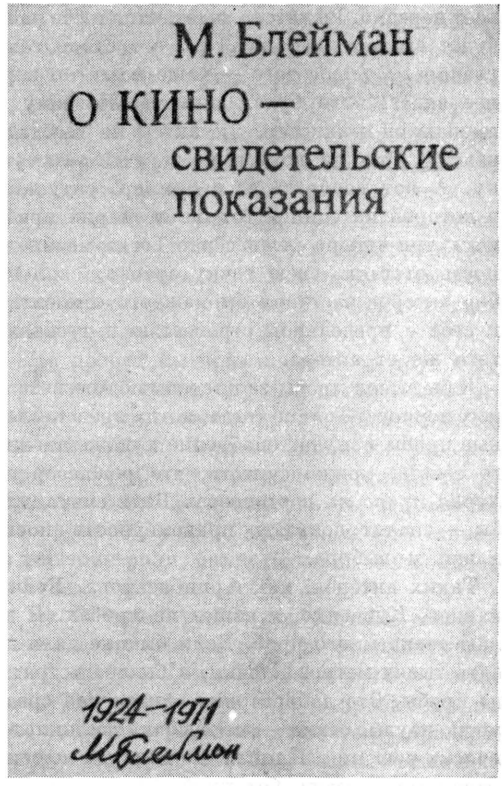
Я бы вывел пробы за пределы подготовительного периода. Только тогда, когда представленные пробы получат одобрение художественного совета, можно считать, что режиссер получил право на постановку. Ведь снять пробы — значит доказать правомерность постановки и выбора.

Таких актеров, как Аринбасарова, Бейшеналиев, Купченко, я нашел на пробах. Я делаю очень много проб. Если бы мне дали десять тысяч метров пленки, я бы все истратил на пробы. Это лаборатория. Актерская среда, ритм, паузы, стиль — не кусочки фильма, это поиски решения. Я ни за что в жизни не осмелился бы снимать без проб.

Конечно, я вполне отдаю себе отчет, что суждение об актере по пробам может быть ошибочным. Есть актеры, которые плохо играют на пробах и блистательно, когда утверждены. Это очень серьезный психологический момент, пренебрегать которым нельзя. И поскольку мы не в силах его отменить, то должны, по возможности, его сгладить... Я стараюсь, как могу, снять ощущение неловкости, всегда хочу сделать пробы для актера праздником. Актер должен знать, что я х о ч у его утвердить. Убеждать в этом должны не слова, а серьезность и увлеченность режиссера работой, продуманные репетиции. Актер должен знать, что его неудача также обидна для меня, как и для него, тогда ощущение горечи, по крайней мере, не будет столь острым. Нужно быть добрым к актеру на пробе и после нее — это все простые истины, элементарная этика, но как часто режиссеры пренебрегают ею. И если после репетиции я вижу, что актеру не удалось выполнить задачу, то пытаюсь понять причину, ищу ее в себе самом и потом, уже на съемках, всегда помню уроки, полученные на пробах.

Мне хочется верить, что наступит время, когда все режиссеры поймут, что жизнь актера в их руках, что они ответственны за их профессиональное достоинство, мастерство, творческий потенциал. Но нужно помнить режиссеру и другое: его жизнь в руках актера. Его режиссерский замысел, идеи, мысли, мироощущение находят выразителя в лице актера. Режиссер творчески зависит от актера и не должен этого забывать.

Материалы готовили: А. Иванов, В. Иванова, Э. Корсунская, Э. Лындина



Е. Левин

Критик — участник кинопроцесса

Первая статья кинокритика Михаила Блеймана — «Искусство ли кино?»— появилась в 1924 году и отвечала на заглавный вопрос утвердительно. Но с тех пор полвека ее автор решал ту же проблему, только иначе сформулированную: что же такое искусство кино? Его многолетние размышления впервые собраны под одной обложкой*. Развивая композиционный прием, заявленный в известной книге Рене Клера «Размышления о киноискусстве», М. Блейман построил свой сборник по принципу автокомментария и «автокритики». Композиция книги — не просто удачный прием: она содержательна, концептуальна. Как же понимает М. Блейман роль и задачу критика?

1

Во введении к разделу «Октябрь» и окрестности» М. Блейман описывает сложную кинематографическую ситуацию второй половины 20-х годов. Новаторские фильмы шли против течения, их сбивал с ног поток «репертуарных» лент, и, скажем, скромный зрительский успех «Конца Санкт-Петербурга» нужно было осмыслить в сопоставлении с «кассовым взрывом», вызванным пошлым и откровенно спекулятивным «Минаретом смерти» Висковского. Была борьба, и нешуточная, вспоминает автор. «Нужно было завоевать признание новому искусству, и критика должна была расчистить для него место не только в репертуаре, но и в сознании зрителя» (стр. 74). Эта задача для М. Блеймана — социальный заказ, личностно прочувствованный и пережитый как постоянный момент и фактор его биографии. Отсюда — высокоразвитое чувство ответственности: критик не осторожничает, потому

* М. Блейман. О кино — свидетельские показания. М., «Искусство», 1973. (При дальнейших ссылках на книгу указываются только страницы. — *Е. Л.*)

что главное — поиск, честное, дооросовестное исследование. Ведь критик — участник общего кинопроцесса и постоянно соотносит свою деятельность не только со своими возможностями, но и с потребностями этого процесса, которые он, критик, призван осознавать, формулировать, делать активными факторами общественного и художественного сознания — ускорителями прогресса.

Чувство нового — это необходимое качество таланта критика. Он обязан развивать, совершенствовать эту способность ощущать, видеть, понимать новизну: этого требует профессия.

В 1929 году М. Блейман писал: «В свое время кинематографическая печать прозевала разъяснительную кампанию по «Октябрю». Картину рецензировали, вместо того чтобы анализировать. Критика не выполнила своей функции посредника между мастером и зрителем. От картины отписались. Так отписываются и сейчас от «Старого и нового»... Но что поделаешь, если кинематографическая критика всегда, когда возникает серьезный вопрос, оказывается «в нетях» (стр. 101). Насчет «всегда» — явное полемическое преувеличение: сам автор был одним из тех, кто всегда отказывался быть «в нетях». Но здесь важна активность принципиальной позиции и стремление сегодня же разобраться в сложных явлениях советского кино — стремление, не покидавшее М. Блеймана всю жизнь. При этом он всегда озабочен не цеховыми интересами, а тем, чтобы критика была на уровне требований времени и осмысливала «общественный процесс в той форме, в которой его выражает искусство», чтобы она формировала «общественные запросы к искусству» и фиксировала, «как оно эти потребности выражает» (стр. 570).

Вполне понятно, что такая идейно-эстетическая позиция обусловила отношение критика ко всему ложному, поддельному, вторичному, безликому в киноискусстве. В конце 20-х годов широкий резонанс вызвали многие выступления М. Блеймана против «вторичного» кинематографа. Критик яростно нападал на штампы и эпигонство, клеймил беспринципное ремесленничество, безыдейное приспособленчество. Он не просто обвинял, он анализировал («Межрабпом-Русь» — жанр», «Чаепитие и кинематограф») сам процесс рождения псевдосовременного, квазиреволюционного эрзаца, безжалостно обнажал нехитрый механизм присоединения «современной» темы и «современной» идеологии к схемам дореволюционного, развлекательного, мещанского, примитивного кинозрелища.

Борьба с псевдоискусством продолжалась и впоследствии.

Тридцать четыре года назад, посмотрев юбилейный фильм «Двадцать лет советского кино», М. Блейман опубликовал статью «О самых разнообразных вещах», которая открыла серию его выступлений в защиту яркой творческой индивидуальности, против «права на безличие» картин средних и серых. Подчеркивая, что ретроспективный обзор двадцатилетнего пути советского кино еще раз напомнил о его немеркнущих шедеврах, автор не скрыл и своей тревоги. Он счел нужным прямо сказать слова, звучащие, кстати, весьма актуально: «Меня поразило то, что иногда наши фильмы однообразны, что они создавались как бы сериями... что в них редко можно было ощутить личное — я настаиваю на этом слове — волнение мастера, его творческое своеобразие» (стр. 310).

Разговор этот М. Блейман продолжил в статье «Выступление в прениях» того же 1940 года — острой, резкой, принципиальной. Ее трудно цитировать — лучше бы перепечатать целиком: она читается так, словно написана сегодня, как отклик на важные партийные документы последнего времени по вопросам культуры и искусства, только фильмы в ней не сегодняшние, а добротные, профессиональные, но лишенные поиска, энергии, творческого огня и энтузиазма некоторые ленты 30-х годов.

М. Блейман хочет открытой полемики, прямого обмена мнениями. Выступления в спорах, участие в полемиках — у М. Блеймана «постоянный жанр». Недавно в статье «Что такое режиссура?» («ИК», 1973, № 8) он проанализировал сегодняшние посредственные

фильмы «Огоньки», «Петр Рябинкин», «Право на прыжок», «По собственному желанию», «Чиполлино». В этих лентах, как показал критик, подлинная, живая, сложная, богатая, противоречивая действительность подменена ее внешними приметами, в них отсутствует главное — художественный образ: образ героя, образ времени. М. Блейман теоретически обосновывает критическую оценку малохудожественных лент, и не случайна здесь убедительная полемика с концепциями Кракауэра и Базена, не случайны размышления о специфике кинорежиссуры, о природе художественного мышления, о структуре образа.

В отклике на Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» («ИК», 1973, № 2) М. Блейман со своей обычной прямотой сказал: «В последние годы наша кинодраматургия оказалась бедной идеями, бедной образной силой» (стр. 140). И она — первая виновница серости, иллюстративности многих современных картин, она и должна нести полную меру ответственности за те недостатки, которые указаны в партийных документах. «Меня беспокоит то,— пишет критик,— что кинодраматургия, призванная вести кинематографию, расширять политический и художественный диапазон ее воздействия на зрителя, уступает требованиям шаблона, штампа и тем самым серости воплощения... И все это сказывается не только на литературной стороне фильма, но и на чисто кинематографической его выразительности» (стр. 142).

Специально и подробно, сознавая особую ответственность момента, о роли критики сегодня М. Блейман высказался в статье «Порицание или прогноз?» («ИК», 1971, № 9), частично использованной в завершающем книгу обращении к читателю. Критик — это историк, всматривающийся в будущее, говорит М. Блейман, он отыскивает в историческом движении новые, еще не проявившиеся черты, его суждения должны быть исторически ответственны: «Критик никогда не существует «над схваткой»,— пишет автор в журнальной статье.— Его работа всегда не вне, а внутри творческого развития, она — другая его сторона... критик представительствует определенные гражданские и эстетические идеи, те, которые считает передовыми и верными. И он должен доказывать свою правоту» (стр. 88).

2.

Книга позволяет проследить, как вызревало у М. Блеймана — тут он не был исключением — понимание того, что в советском кино социально-политическое и эстетическое, идеологическое и художественное должны выступать в органическом единстве. К этому чрезвычайно важному выводу М. Блейман, повторяю, шел не один, но у него внимание к этой проблеме было особенно пристальным. И тогда, когда он обрушивался на ремесленные ленты, и тогда, когда с энтузиазмом поддерживал и пропагандировал подлинные творческие победы молодого советского киноискусства.

Формальное, отписочное, утилитарное отношение к идейной проблематике порождает антихудожественность. М. Блейман доказывает это анализом многих фильмов, и у него постепенно складывается концепция диалектического единства идейности и художественности, формы и содержания. В рецензиях 20-х годов «классовая идея» еще существует для молодого критика как однозначная формула, как априорный тезис, который четко и подчеркнуто активно должен быть назван в картине, выделен, так сказать, в химически чистом виде. В рецензии на фильм Я. Протазанова критик пишет: «Но несмотря на доброкачественную режиссерскую работу, «Сорок первый» фильм спорный» (стр. 80). Почему? Режиссер, отказавшись от штампа «белого злодея», рисуя Говоруху-Отрока фигурой посвоему благородной, ставит Марютку в сложное положение, и нет однозначного ответа на вопрос, зачем и почему она убила белого офицера, которого любила. «Поэтому картина кончается вопросительным знаком, вместо того, чтобы подчеркнуть классовую идею.

Мастерство и ясность не совпадают с идейной ясностью» (стр. 81).

Художественное выражение реального

исторического противоречия именно как противоречия, во всей его жизненно-конкретной пластике, бытово-психологической достоверности критик считал тогда недостатком и полагал, что в фильме могут сосуществовать мастерская и ясная художественная форма и идейная неясность. Но вскоре М. Блейман, приветствуя «Парижского сапожника» Эрмлера, проницательно указывает принципиальное значение этой работы («картина проблемная, остро ставящая важные общественные вопросы») и пишет: «Картина заканчивается вопросительным знаком. Она ставит перед обществом вопрос о том, кто виноват в происшедшем» (стр. 84). И дело вовсе не в том, что в «Сорок первом» якобы отсутствовала ясная «классовая идея», а в «Парижском сапожнике» она была: в обоих случаях авторская концепция выражена полно и недвусмысленно. Дело в том, что критик стал глубже проникать в закономерности самой художественной формы как формы содержательной: идея не «вылущивается» из фильма, не формулируется на уровне идеограммы, лозунга, абстракции, а рассматривается как внутреннее, художественное содержание произведения.

Все увереннее и точнее оценивает М. Блейман новые фильмы, анализируя уровень исторического сознания их авторов, какой бы конкретный жизненный материал они ни разрабатывали. Он поддерживает, отмечая ее недостатки, «Третью Мещанскую» В. Шкловского и А. Роома. «Звенигору» А. Довженко критик одним из первых назвал явлением: точно указал ее недочеты, но подчеркнул оригинальность, национальное своеобразие, творческий поиск и сделал вывод об идейной зрелости режиссера, увидев его в развитии, в перспективе, в борьбе за новое киноискусство. В том же 1928 году он приветствует «Элисо» Н. Шенгелая.

Так формируется теоретико-методологический принцип кинокритика (и этот процесс характерен не для одного М. Блеймана): соотнесение каждого нового фильма не только с потоком архаичных, ремесленных, псевдосовременных лент, но, прежде всего, с общими, генеральными задачами советского киноискусства, рождающимися на глазах и требующими научного осмысления, теоретического обоснования и широкой пропаганды.

Вполне понятно поэтому, что М. Блейман сразу и безоговорочно принял и безошибочно оценил «Конец Санкт-Петербурга» Н. Зархи и В. Пудовкина и «Октябрь» С. Эйзенштейна и Г. Александрова. Исследуя художественную форму этих фильмов, критик тем самым анализировал их содержание и обнаружил новаторство картин, еще не названных тогда классическими. Не называет их так и М. Блейман, но он вполне осознает значение и масштаб достигнутого успеха. «Октябрь» — картина революционная не только по теме, по своему общественному назначению, не только по социальной своей значимости, но и по форме. Эта картина окончательно закрепляет в искусстве советский кинематографический стиль. Она является как бы результатом работы всей нашей революционной кинематографии и использует все ее изобретения» (стр. 85).

С энтузиазмом приветствует М. Блейман «Арсенал» А. Довженко как «явление большого масштаба». Отметив, что фильм начисто свободен от иллюстративности и утверждает новый метод осмысления исторического материала, проанализировав особенности довженковской поэтики, критик заключает: «Политическая зрелость и изобретательность картины ставят ее в уровень с лучшими работами нашего кинематографа.

«Арсенал» не индивидуальная победа, не единичная удача Довженко, но и укрепление высокой тематики и изобретательских приемов революционной кинематографии» (стр. 105).

Так приходит критик к пониманию того ныне бесспорного факта, что только настоящее искусство способно участвовать в строительстве нового мира, в создании социалистической культуры, в формировании духовного облика нового человека. Этот путь был нелегок и противоречив. Непросто, совсем непросто было идти неведомыми дорогами первому поколению наших киноведов, как и их товарищам по общей борьбе, о чьих фильмах они писали — не всегда верно, но никогда

равнодушно. И самое важное, о чем пора сказать, заключается в том, что критерий «советский фильм» и «не советский фильм», который вырабатывался в 20-е годы сообща, в том числе и М. Блейманом, не был формальным: он вошел в сознание кинематографистов, в систему социально-нравственных, культурно-эстетических ценностей, потому что связывался с чувством гражданской, политической ответственности перед искусством, культурой, народом, страной. Оценивая фильм, М. Блейман не навешивает ярлык, суровая оценка не звучит у него смертным приговором. Неприятие серости и безликости, ненависть к халтуре и приспособленчеству, демагогии и безыдейности, стойкое, осознанное презрение к людям без роду и племени, без корней и традиций М. Блейман пронес через всю свою жизнь.

3.

У М. Блеймана немного специальных работ по истории кино, ее главные проблемы он ставит и решает в ходе теоретического анализа конкретных явлений искусства, в очерках и воспоминаниях о строителях и классиках советской кинематографии. В предисловии к разделу «Современность становится историей» он признался, что не смог стать только историком, определяющим меру вещей, и остался участником процесса, утверждающим одни и ниспровергающим другие явления искусства: «...Я пишу об истории нашего искусства не столько для осознания его прошлого, сколько для того, чтобы активно понять его предвидимое будущее» (стр. 291). Но он — историк, исследователь и полемист.

М. Блейман не раз спорил с догматическим утверждением, что «правильная эстетика может возникнуть раньше, чем возникает искусство» (стр. 51). Вопрос чрезвычайно сложный и актуальный в сегодняшней нашей борьбе с плоской нормативностью, с убого понимаемыми требованиями творческого метода; и приведенное высказывание осталось бы только репликой в споре, если бы борьба с догматизмом, с вульгарными концепциями и оценками не велась критиком сознательно и постоянно (хотя и не без промахов и заблуждений, неизбежных во всяком самостоятельном поиске), что и отражено в его книге.

Вот важное в историко-методологическом отношении положение: «Нет спора, развитие искусства определено шедеврами, но тем не менее сами шедевры возникают не в безвоздушном пространстве, а в плотной социальной и эстетической среде.

Понять шедевры можно, только исследуя процесс развития всего искусства эпохи в его противоречиях» (стр. 75).

Нужно ли доказывать, что М. Блейман совершенно прав?

Именно поэтому он может доказательно спорить с некоторыми своими коллегами, не хуже знающими материал, но — как сумму фактов. Анализируя фильмы, он все чаще задумывается над перспективами советского кино в целом. В каждой ленте он ищет проявления основных тенденций развития или того, что им мешает. Он хочет установить внутренние закономерности общего процесса, уловить складывающуюся традицию, осмыслить, оценить ее. Ошибаясь в частностях, он часто бывал прав по существу, призывая к историческому анализу сложных проблем и явлений современного кино.

Когда же пришел звук, критик понял, что это не катастрофа и переход к новой художественной системе неизбежен; тогда же он всерьез занялся ее животрепещущими проблемами, осмысливая новую поэтику в муках ее рождения и не приходя в отчаяние от противоречий, казавшихся одно время принципиально неразрешимыми.

«Трагическая ситуация была разрешена в художественной практике большого искусства тридцатых годов,—писал позднее М. Блейман. — Тогда оно только зарождалось: решение нужно было искать и мне, критику. Наверное, найдено оно было бессознательно. Я старательно выискивал в новом искусстве признаки его связи со старым — пытался утвердить преемственность» (стр. 143). После выхода фильмов «Одна», «Златые горы», «Путевка в жизнь», «Встречный», «Иван» (последний ошибочно назван «трагической

неудачей» Довженко) М. Блейман понял, что самое важное сейчас — прекратить бесполезные жалобы и стенания, схоластические споры о вреде или пользе звука и поскорее начать решать новые, сложные задачи, вставшие перед советским киноискусством в 30-е годы, творчески используя опыт прошлых лет. Именно благотворной преемственностью объясняет он удачи «Одной» и «Златых гор» — первых звуковых фильмов Г. Козинцева, Л. Трауберга и С. Юткевича. В дальнейшем М. Блейман-историк сохранит и разовьет найденный общими усилиями теоретико-методологический принцип анализа органического развития нашего кино, этапы которого не разорваны, а, как неизменно стремился показать Блейман, готовят и завершают друг друга.

Не случайно М. Блейман сохранил спокойствие, когда иные стали целиком или почти целиком зачеркивать советское кино 30-х годов и послевоенного десятилетия. Он знал, что всегда важно распознать, поддержать, защитить драгоценную преемственность прогрессивных традиций — душу живую всякой культуры. «История искусства не эстафетный бег, и подлинные произведения искусства не забываются—их опыт в том или ином виде отражается в работе современников и художников последующих поколений» (стр. 177),— писал автор в 1941 году, превосходно раскрыв качественно новое развитие традиции «Потемкина» в картине «Мы из Кронштадта» («Поиски новой драмы»).

Необходимо подчеркнуть, что развитие киноискусства рассматривается М. Блейманом как теоретическая проблема в контексте истории смежных искусств: без этого нельзя было бы понять его природу и специфику. Об этом хорошо написано во введении к разделу «Проба пера». И чем серьезнее занимался М. Блейман кинематографом, тем яснее ему становилось, что осознать специфику нового искусства нельзя, изучая его изолированно, как некую замкнутую, гомеостатическую, себе тождественную или знаковую систему с заранее заданным значением элементов. Очень хорошо показал это М. Блейман, изучая фильмы-экранизации — от «Шинели» Г. Козинцева и Л. Трауберга до «Дяди Вани» А. Кончаловского.

Специфику экранизации он рассматривает как проблему теории сценария, эта последняя со временем становится у него частью общей теории киноискусства. И оказывается, что нельзя выработать научные критерии оценки экранизаций, отвлекаясь от специфики художественного образа и образных систем в кино, литературе, театре, оставляя в стороне пути и перепутья их взаимодействий, особых в каждый период истории кино, забывая о том, что экранизация — подлинно творческий акт, новое, самостоятельное открытие не только первоисточника, но одновременно — и того жизненного материала, того пласта истории, которым порожден этот первоисточник.

В блестящем анализе фильма И. Хейфица «Дама с собачкой» («Опасно!», 1963) М. Блейман думает о коренных проблемах киноискусства, исследует фундаментальные законы образного мышления. Он понимает, что в основе анализа каждого конкретного явления кинематографии должна лежать общая теория кино как искусства и что эту теорию невозможно создавать вне осознанной как органическое единство истории кино. Еще раз доказывают это впервые опубликованные исследования Блеймана 1970 года «Сказка» — о творчестве А. Ржешевского и «Непоставленные сценарии Эйзенштейна».

В лучших своих работах М. Блейман ясно видел, что история кино — это не только фильмы, даты, имена, события, но и атмосфера времени, его нравственный климат, формы и уровни человеческих взаимоотношений: вне конкретной духовной ситуации трудно понять сущность и направленность творческих поисков, оценить энергию, затраченную на преодоление разнообразных препятствий, и тем самым — масштаб побед. В книге «О кино— свидетельские показания» будущие исследователи найдут для всеобщей истории отечественной кинематографии богатейший материал и, более того, готовые фрагменты. Ибо М. Блейман анализирует фильмы, восстанавливая часто и условия их создания: время

в его книге есть время конкретно-хронологическое и художественно-историческое. В этом смысле сборник статей превращается в своеобразный роман о киноискусстве, «о времени и о себе». Очень личный и вместе с тем объективный документально-художественный роман-исследование.

4.

Проблема традиций и новаторства — одна из центральных в кругу размышлений критика и теоретика. Со временем он выработал исторический подход к ней, овладевая марксизмом, опираясь на марксистско-ленинскую эстетику и методологию исследования явлений общественной жизни и искусства. В 1969 году он написал: «Искусство начала двадцатых годов было противоречивым, нестройным и пестрым. Одно время мы говорили только о его ошибках. Потом возникла тенденция подчеркивать только его достижения. Самое простое и самое верное — не забывать ни о том, ни о другом» (стр. 13). Как знаменательно перекликается это утверждение с мыслями Г. Козинцева в его «Глубоком экране» и «Пространстве трагедии», с размышлениями В. Шкловского.

«Революция создавала свою, новую культуру. Время требовало поисков. Казалось, нужно обновить все, все построить заново. Только позже перед нами возникли проблемы наследства, преемственности, использования великой традиции революционно-демократического искусства, проблемы народности и реализма» (стр. 13). Это написано пять лет назад, но и в ранних рецензиях и статьях М. Блейман на ощупь, интуитивно приближался к проблемам новаторства, постепенно осознавая, что оно многосложно связано со все еще загадочной его спецификой.

Именно так был понят им «Октябрь»: новаторская форма рождена небывалым содержанием, новым историческим сознанием, необычайно интенсивным чувством времени — очень личным, интимным, страстно-обостренным и вместе с тем общественным, коллективистским. Специфический язык кино возникает как средство создания кинематографического образа, воплощающего внутренний смысл событий и раскрывающий его миллионам. У Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина, Шенгелая, Вертова, Козинцева, Трауберга, Эрмлера новаторское содержание в единстве с новаторской формой раскрывают Большую Историю как сознательное человеческое деяние, осмысленное творчество масс под руководством своего авангарда — партии, освещают безграничную народную энергию и инициативу, высвобождение подавленной жизненной силы и превращение ее противоречивой стихии в целенаправленное созидание нового общественного строя, в котором должно, наконец, осуществиться долгожданное единство человека, общества и государства, восстановиться целостность человеческой личности, трагически разорванной капитализмом.

С этих позиций М. Блейман и анализирует в фильмах 20-х годов то, что он считает открытием, находкой, удачей. В рецензиях на «Старое и новое», «Октябрь», «Арсенал», «Конец Санкт-Петербурга», в статье о фэксах зреет теоретическая мысль автора.

Это не значит, конечно, что теоретическая мысль М. Блеймана развивалась ровно и гладко. Со многими своими тогдашними утверждениями он позже спорил сам, а кое-что из того, что он считал верным, вызывает возражения. Так, он все глубже анализирует в 30-е годы новаторство Эйзенштейна и Довженко, но явно недооценивает вклад Л. Кулешова («Человек в советском фильме»), считая, что «его новаторство было только техническим, формальным новаторством» (стр. 158): сложность творческой биографии Л. Кулешова в этом высказывании явно упрощена.

Не повезло и «Потомку Чингис-хана»: Блейман не понял новаторства этой картины и в 1929 году назвал кинематограф Пудовкина «безупречным и академическим», таким, который не следует смешивать с кинематографом «передовым и изобретательским».

В понятном стремлении обосновать и утвердить новые формы сюжетосложения в звуковом кино М. Блейман одно время односторонне трактовал сюжетику новаторских фильмов 20-х годов. Глубоко и верно раскрыв идейно-

эстетические корни этой сюжетики, он отрицал ее историческую закономерность и обусловленность («Человек в советском фильме»).

Но и эта статья, запечатлевшая трудный путь авторской мысли, завершается подтвержденным временем выводом: «Отрицание старого отношения к искусству, рождение норм новой поэтики должно прийти к синтезу, в котором снимутся противоречия двух полемических и враждующих принципов. Это ход к изображению событий в рамках анализа индивидуальных характеров, путь к тому, что формулируется как изображение типических характеров в типической обстановке» (стр. 176). Позднее в статьях о «Щорсе», «Мы из Кронштадта», о трилогии о Максиме М. Блейман конкретно раскроет художественную природу такого синтеза, увлекательный процесс его становления.

Можно поспорить и с блейманов ской трактовкой («Противоречия развития») двойственности, противоречивости стиля Эйзенштейна и «органического порока» его поэтики 20-х годов. Но здесь, видимо, дело в терминологии, а по существу критик прав: стиль Эйзенштейна всегда был (в «Стачке» в иных формах, чем в «Грозном») диалектическим единством противоположностей — документализма и метафоричности, драматизма и эпичности, «генерализации» и «подробностей», исторической хроники и исторической трагедии, предметно-изобразительного и образно-философского — единством живым, развивающимся, и вряд ли такую противоречивость можно назвать «органическим пороком».

Возражая М. Блейману, менее всего хочу я упрекнуть его задним числом. Но малодушное выпрямление многотрудной одиссеи его киноведческой мысли на карте нашей кинематографии было бы недомыслием, недоверием и неуважением к автору — и грубейшим нарушением структуры сборника, искажением его замысла!

Важный урок должны мы здесь извлечь из опыта М. Блейман а — вывод о несостоятельности нормативно-канонического отношения к искусству, движущемуся в сложном пересечении разных тенденций. Необходимо отметить и подчеркнуть еще один существенный и всегда актуальный аспект обсуждаемой проблемы — ее сугубо личностный, психологический, человеческий план. Видимо, для каждого исследователя есть в искусстве что-то аутентичное, внутренне близкое — «мое» — и нечто далекое, непроницаемое, своего рода эстетическая антиматерия — «не мое».

С учетом всех этих обстоятельств мы и следим за развитием творчества М. Блейман а. В 30-е годы он особенно напряженно работает, много читает, думает, всерьез учится — в его статьях следы и результаты изучения опубликованных в то время важнейших эстетических фрагментов Маркса и Энгельса. Богатейший материал предвоенного десятилетия сопоставляется с опытом предыдущего периода, понятым глубже: два стадиально связанные этапа развития советского кино изнутри освещают специфику друг друга. В статьях этого периода автор с впечатляющей полнотой рассматривает фильм как эстетическое целое, во взаимодействии его художественных компонентов, в единстве его жанра и стиля.

Тонко раскрыто своеобразие и богатство довженковского шедевра в статье «Эпос о Щорсе»: критик пережил и прочувствовал фильм очень лично, написал о нем взволнованно, любовно. С одним, правда, замечанием М. Блейман а нельзя согласиться: автор считает, что, в отличие от Боженко, «Щорс характеризуется недостаточно полно, скупо и статично» (стр. 206). Сегодня все мы знаем, что Щорс у Довженко отнюдь не обеднен. Просто он, в отличие от центрального героя психологической драмы, создан по иным художественным законам. Щорс — положительный герой довженковской лиро-эпической, фольклорно-агиографической поэтики. То есть идеальное воплощение предельных высот человеческого духа, единство истины, добра и красоты, завершенное, законченное единство, принципиально данное как результат многовековой работы истории и не нуждающееся поэтому в конкретно-бытовой предыстории, в фабульных мотивировках, психологических обоснованиях, как и во внутреннем движении, развитии.

Изучению новаторства Д. Гриффита и Ч. Чаплина посвящены две работы М. Блеймана, принадлежащие к лучшим страницам советской кинолитературы. В статье «Гриффит и драма» (1940) мы находим зрелый и проницательный анализ творчества американского режиссера как явления социально-политического и культурно-эстетического, в его корнях и традициях, в связях с американской действительностью. Как отражение ее глубинных противоречий раскрыто мировосприятие и мировоззрение великого режиссера, одного из пионеров мирового киноискусства. Свободный от влияния вульгарного социологизма, М. Блейман внимательно рассматривает своеобразие и двойственность гриффитовского реализма, его силу и его ограниченность, показывая, что жанр мелодрамы у Гриффита рожден его философией, а не наоборот, и что у него этот жанр «выступает как вполне законченный и сформированный эстетический и моральный принцип» (стр. 249).

Новаторство Гриффита понято как решение определенных задач, поставленных общественным развитием перед рождающимся искусством экрана. «Сущность переворота, произведенного Гриффитом в кинематографии, заключается в том, что он, вопреки мистифицирующим, морализирующим формам своего отношения к действительности, первый в мировой кинематографии обратился к этой действительности и нашел единственно убедительную форму высказываний о ней. И новаторство мастера, найденные им приемы ведения действия начали жить в искусстве только потому, что они были направлены на отражение ряда таких черт действительности, которые до него не были затронуты никем» (стр. 250).

В статье «Маленький человек» (1943) раскрыта закономерная эволюция творчества Чаплина — от ранних «комических» до «Великого диктатора». И здесь еще глубже, чем в предыдущих работах, проблема нового содержания и новых форм в искусстве осознана в неразрывной связи с проблемами творческого метода: новаторство Чаплина понято и изучено как своеобразие его реализма. М. Блейман объясняет, в чем «причина великолепной популярности чаплинского искусства, его всенародности, его подлинной демократичности»: не в самой форме, не в удачной маске, не в арсенале давно известных комедийных приемов, а в том, что его творчество — новый этап критического реализма в мировом киноискусстве, грандиозное явление того течения в нем, где был создан образ, близкий и понятный сотням миллионов — образ маленького человека, который не хочет сдаваться и живет вопреки всему. «Пусть сам Чаплин этого до постановки «Диктатора» не говорит,— писал М. Блейман,— пусть эта идея не была высказана им, но он понимал, что человечество не может жить без стремления к освобождению, без стремления к другому счастью, чем счастье сохранения жизни» (стр. 259).

В исследованиях М. Блеймана 50—70-х годов проблема традиций и новаторства всегда прямо или косвенно связана с разработкой теории реализма, а если речь идет о советском кино, то с теорией творческого метода социалистического искусства.

Но размышления о реализме в советском кино, о его особенностях мы находим и в ранних статьях критика. Его наблюдения тогда еще не сложились в систему, но важно отметить движение к ней — движение в верном направлении. В работах 30-х годов теория нового творческого метода осознается как генеральная задача советского киноведения, и М. Блейман принимает участие в ее решении, как всегда, анализируя конкретные произведения в связи с общими вопросами теории киноведения, в связи с общими вопросами теории кино. Так, в рецензии на «Выборгскую сторону» он отстаивает правомерность различных способов создания образа центрального героя. Вопрос этот не частный, а глубоко принципиальный и кровно связанный со всей проблематикой реалистической поэтики. Критик едко высмеивает «теорию» реализма, сводившую его к единообразию жанров и стилей, фабул и конфликтов, к однообразию характеров, оправдывавшую изобразительную бедность, примитивизм, убожество и скуку под спекулятивным лозунгом «примата темы».

Реализм «Выборгской стороны», доказывает М. Блейман, нельзя рассматривать в таком вульгарном понимании: «Реализм предполагает верность мысли, правдивость изображения, естественность. Но реализм не отказывается от преувеличений стиля, от гиперболы, от гротеска. Реализм требует не только изображения, но и отношения к изображаемому. И последнее диктует форму» (стр. 199). Социалистический реализм, много раз подчеркивал М. Блейман, создает образ своего времени, художественный образ эпохи и ее героя — нового человека, творца истории, а формы, направления, стили творческого метода социалистического искусства многообразны, и в этом его сила. Вспомним, что в 30-е годы, да и позднее, эту истину надо было коллективно о т к р ы т ь, обосновать и защищать.

Развернутое понимание эстетической природы традиций и новаторства и их взаимодействий как фундаментальных проблем общей теории реализма дано в статьях «Стиль «Потемкина» (1940), «Противоречия развития» (1969), «В третий раз...» (1961).

Очень характерна для всего творчества Блеймана-киноведа статья «В третий раз...». Общие проблемы теории реализма он рассматривает в ней, изучая эволюции сюжета в советском и мировом кино. Обсуждение этой эволюции ведет автора к разработке теории сюжета, от нее — к центральным вопросам теории кинодраматургии, которые, в свою очередь, перерастают в узловые проблемы творческого метода.

М. Блейман всматривается в сложные явления современного кино, анализирует фильм «Баллада о солдате», размышляет об особенностях сюжетосложения в этой картине и обосновывает необходимость сосуществования и творческого соревнования «прозаического» и «поэтического» направлений в советском кино, плодотворность их борьбы, в ходе которой обогащается художественное видение мира, открываются новые способы создания образа этого мира на экране.

В работах 1961—1971 годов М. Блейман анализирует проблемы традиций и новаторства, обогащения поэтики социалистического реализма в современном советском кино, правильно понимая историческую значимость нового этапа его развития и масштаб задач, поставленных временем перед искусством. На его существенных, принципиальных явлениях и сосредоточено внимание исследователя — он в эти годы изучает закономерности кинопроцесса, взятого в целом, чтобы обнаружить его ведущие тенденции и все то, что им мешает, им противостоит, их искажает.

М. Блейман, размышляя о своеобразии форм реализма в современном советском кино, хочет понять сущность, смысл, направление новаторских поисков мастеров разных поколений, отделить открытия от эпигонства, первичное от вторичного. Конечно, говорит он, нельзя нормировать индивидуальный стиль, пристрастие художника к тем или иным способам выразительности. Но каждый раз, сталкиваясь с новаторской поэтикой, мы вправе задать вопрос: в какой мере это новаторство расширяет и углубляет возможности искусства, в какой мере оно обогащает его художественный язык, обогащает его образные возможности? Автор убежден в том, что подлинное новаторство — это новая жизнь обогащенных традиций, открытых как бы наново, в неотвратимых самостоятельных поисках, продиктованных новыми историческими условиями. «Мы постоянно говорим о том, что наша кинематография должна быть новаторской, хотя, чего греха таить, зачастую принимаем за новаторство дань моде или воскрешение того, что просто забыто. А ведь кому как не нам, современникам, друзьям и ученикам Эйзенштейна, понимать цену подлинного новаторства?!» (стр. 493). Не воскрешение, а развитие, не повторение, а смелое решение новых художественных задач с использованием накопленного опыта — только так стоит в практике кино эта проблема.

В статье 1970 года «Архаисты или новаторы?» М. Блейман в неожиданном аспекте анализирует ряд фильмов, объединенных им в «школу». Здесь необходимо вспомнить, что понятием «школа» автор начал пользоваться давно. Новаторскую ленинградскую кинематографию 20-х годов он считал школой, причем

эйзенштейновской. Но М. Блейман тогда не дал единого определения понятия «школа». В 1929 году он пишет: «Отдельные усилия мастеров, их взаимовлияние, несмотря на различия, преобразуются в то, что называется «школой» (стр. 114). В статье 1940 года читаем: «Гриффит не только ставил картины. Гриффит создал школу» (стр. 233). Ею оказываются разработанный им жанр мелодрамы и приемы создания монтажной образности. Через десять лет («Стиль «Потемкина») М. Блейман уточняет: «Иные явления в искусстве создают школу. Они зачинают стиль, закрепляют за собой право называться основоположниками системы художественных воззрений» (стр. 308). Ниже школа определяется как «законченная и общеобязательная система».

М. Блейман, как уже говорилось, изучает историю советского кино не фактографически, а теоретико-типологически, он стремится выявить ее закономерности, и понятие «школа» возникает не случайно. Но содержание его текуче, подвижно, практика оказывается богаче определения, и термином оно не становится.

Теоретико-типологическим изучением истории советского кино мы еще практически не занимались, только приступаем к нему, да и то не вполне сознательно. Тем большего внимания заслуживает большая статья о «школе» (кавычки принадлежат самому М. Блейману), в которой автор исследует проблемы традиций, новаторства и реализма в современном советском кино на материале ряда «трудных» картин последних лет. Анализ фильмов оригинален, глубок, талантлив и возражений у меня не вызывает. Но вот со «школой» по-прежнему не ясно. Блейман описывает явления первичные и вторичные как равнозначные, приписывая содержательную общность моментам, всего лишь внешне похожим. Мне кажется поэтому, что в статье «Архаисты или новаторы?» он проницательно и ярко описал одну из жанрово-стилевых тенденций развития нашего сегодняшнего кино и ее сложные сопряжения с реализмом советского кинематографа — тенденцию, омраченную эпигонством, имитацией, пародийностью,— но не доказал существования школы — в кавычках или без.

Ибо школа — это, по-видимому, прежде всего объективно обусловленная внутренними задачами искусства, органическая, жизненно необходимая, развивающаяся и самоопределяющаяся общность культурно-исторических корней, национальных истоков и традиций; школа — это в первую очередь осознающая свою задачу, поэтику, традицию, преемственность и направленность, определенная и движущаяся система идейно-эстетических координат, в которую вписан художник — он внутри нее развивается, реализуется, вместе с ней движется.

5.

Книга густо заселена: М. Блейман старается не пропустить ни одного имени, назвать каждого из известных ему участников общего дела — строительства социалистической кинематографии и культуры. Мы встречаем на первых же страницах сборника молодых Веру Панову, Евгения Шварца, Мануэля Большинцова; вот юные фэксы — Г. Козинцев, Л. Трауберг, С. Герасимов, здесь же начинающие режиссеры А. Зархи, И. Хейфиц, рядом — А. Каплер, А. Пиотровский, Ф. Эрмлер, С. Юткевич. Вот двадцатишестилетний Эйзенштейн, сидя за столом рядом с Н. И. Подвойским, слушает рассказы красногвардейцев — участников штурма Зимнего, и он же через много лет, в Алма-Ате, несколько часов кряду обряжает коня рядового опричника. Вот незабвенная Пера Моисеевна Аташева, жена, друг, соратник Сергея Михайловича... Маяковский приносит на «Ленфильм» и предлагает Козинцеву и Траубергу свой сценарий... Л. Кулешов, Ф. Никитин, А. Москвин, В. Петров, А. Ржешевский... Краткие зарисовки А. Довженко, В. Пудовкина, зрелого мастера — С. Герасимова, братьев Васильевых, снова Эйзенштейн...

М. Блейман написал психологическое исследование — иначе не скажешь — актерского мастерства В. Фогеля, киноведческий портрет

В. Шкловского, очерки-портреты А. Пиотровского, А. Москвина, В. Петрова, Ф. Эрмлера, А. Ржешевского, повесть-воспоминание о М. Большинцове. Эти эссе, воспоминания, психологические портреты и одновременно исследования полно характеризуют литературную манеру М. Блеймана. Автор рассказывает о конкретном человеке — и лепит его характер, документально-художественный, описывает биографию — и рисует тип человеческой судьбы, восстанавливает прошлое во всей его живописной пластике, непосредственной жизненной фактуре, теплой бытовой достоверности, согретой энергией людей, описанных взволнованным пером,— и создает образ времени, образ жизни, образ страны в рождении и в движении ее искусства, культуры, политики, идеологии, духовных ценностей. «Люди меня интересуют не только сами по себе,— пишет М. Блейман.— Для меня они выражают свою эпоху и в творчестве и в поведении, в способе жить» (стр. 415).

В. Фогель, В. Шкловский, М. Большинцов, А. Пиотровский, А. Москвин, Ф. Эрмлер, С. Эйзенштейн, А. Довженко, В. Пудовкин — положительные герои своеобразного «киноведческого романа» М. Блеймана, первооткрыватели, неутомимые искатели. Никто не мог бы из них сказать о себе словами Овидия:

Кончил я дело мое —
утомленный корабль у причала.
В пристань привел я его —
в ту, куда правил я путь.

Не было пристани, и причала не было, только нескончаемая жажда деятельности, всегда правившая в открытое море. М. Блейман слагает патетический гимн энергии первопроходцев, их вере, инициативе, бескорыстию. «Искусству потребовались не только те, кто сумел бы решить новые задачи, но и те, кто был способен выдвинуть эти задачи. Их инициатива иногда оказывалась бесплодной, и время ее беспощадно отбрасывало. Но иногда даже фантастические проекты оказывалось возможным осуществить» (стр. 48). М. Блейману важно раскрыть коллективистский характер строительства советской кинематографии: это фактор не биографический только, а и социокультурный, этико-психологический: личные судьбы стали нравственными уроками, бесценными, нестареющими, актуальными.

●

Сборник завершают статьи 1971 года. Но и после сдачи книги в издательство М. Блейман продолжал активно работать и опубликовал несколько важных статей в «Искусстве кино», в газетах и журналах. Очень и очень жаль, что в книге нет полной библиографии работ автора, в том числе и списка сценариев, хотя бы поставленных. Сборнику был крайне необходим такой же полный и подробный научно-справочный аппарат, каким снабжена, например, книга «Андриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь».

«Я хочу опубликовать эту книгу только потому,— написал М. Блейман в предисловии «От автора»,— что мой путь в критике представляется до известной степени типовым. Я не преувеличиваю мою роль, но уверен, что эволюция моей критической работы в какой-то мере, пусть и не полно, выражает процесс» (стр. 6). И далее: «Я хочу, чтобы из сборника статей разных лет она стала критическим «портретом» ее автора, портретом сколько возможно правдивым, характеризующим и эволюцию его мыслей о кинематографе и его самого» (стр. 8).

И действительно, выполнив свою задачу — создать портрет автора, книга Блеймана, по существу, выполнила и более широкую, более значительную функцию. Книга создала портрет поколения первопроходцев советского кинематографа.

Киев

Кино и социализм

Э. Петров

Отвечая велению времени...

У Ф. Энгельса в «Диалектике природы» есть место, где он, говоря о знаменательном этапе в человеческой истории, о Возрождении, характеризует его как «величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством», как эпоху, «которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености». Далее Энгельс подчеркивает, что люди, наиболее полно отвечавшие смыслу и задачам того времени, умели проявить себя в самых разных областях культуры, науки и политики, но, самое главное, они жили «всеми интересами своего времени», принимая участие «в практической борьбе».

В этих словах, касающихся давно прошедших времен, заключен и глубокий актуальный смысл.

Эпоха, в которую мы живем, характеризуется коренными революционными преобразованиями, связанными с переходом от капитализма к новой форме социально-экономической организации общества, к социализму. Социализм по самой своей сущности дает человеку широчайшие возможности для полного выявления заложенных в нем способностей — какой бы род деятельности он для себя ни выбрал. При этом, несмотря на существующее сегодня повсеместно разделение труда, каждый член социалистического общества может и обязан жить не только интересами своего дела, избранной профессии, но и принимать участие в жизни всего общества, то есть, пользуясь выражением Энгельса, жить «всеми интересами своего времени».

В полной мере относится это требование и к создателю духовных ценностей, к художнику. Внимательно всматриваться в окружающую действительность, отражать в образной форме совершающиеся в ней прогрессивные изменения, способствовать тому, чтобы все новое, светлое, передовое утверждалось в жизни,— вот что значит в наши дни творить, отвечая велению времени. Сознание высокой ответственности перед эпохой, в которую ему выпало жить, готовность проявить всю силу таланта, выполняя свой творческий долг, постоянно сопутствуют художнику социалистического общества и в жизни и в работе.

Кино — как искусство развивающееся, действенное, имеющее огромную аудиторию, занимает важное место в культурной и политической жизни стран социализма. Высокие требования, предъявляемые к кинематографу нашей действительностью, вытекают из его общественного назначения при социализме. Отдавая себе отчет в том, насколько сложным является процесс создания высокохудожественного произведения киноискусства, хорошо понимая, что творческий путь отдельного художника или целой национальной кинематографии не может всегда быть идеально прямым и гладким, мы, тем не менее, в оценке своей деятельности должны постоянно ориентироваться на самые строгие и максимальные критерии.

Вспомним, с какой впечатляющей силой

Публикацией статьи болгарского кинокритика Эмила Петрова, главного редактора журнала «Киноизкуство», журнал продолжает заочную встречу кинематографистов социалистических стран на страницах «ИК», начатую в № № 3 и 4 за 1974 год, на тему «Кино и социализм».

отразились великие социально-экономические преобразования, вызванные Октябрьской революцией, в кинематографе Страны Советов, каким бурным взрывом творческой энергии ознаменовалось уже первое десятилетие существования советского кино! Самый факт рождения социалистического киноискусства означал новый гигантский шаг в художественном развитии человечества. Какие смелые и глубокие открытия были совершены создателями этого искусства, какими удивительными прозрениями было отмечено их творчество! На экранах появился новый герой, революционер, строитель социализма, герой, которого еще не знало мировое кино. Ленинская мысль о создании революционного кинематографа воплотилась в бессмертных произведениях Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко и других пионеров советского киноискусства. Их фильмы стали классическим примером глубокого постижения истории и современности и активного участия в перестройке жизни, в них ощутима прямая связь с великим процессом революционного преобразования действительности. И сегодня лучшие наши кинопроизведения создаются именно на этой основе.

Говоря «наши», я имею в виду фильмы, составляющие золотой фонд киноискусства всех социалистических стран.

Не пассивное отображение жизненных явлений, не позиция постороннего равнодушного наблюдателя, а инициатива, активность, продиктованные кровной заинтересованностью художника в судьбах своей страны, мира, сразу же выдвинули революционное социалистическое искусство на авансцену социальной и культурной жизни всего человечества.

Сегодня, поверяя себя глубоким и богатым содержанием этого исторического опыта, мы понимаем, что наше киноискусство находится еще в большом долгу перед современником. Перед нами стоит задача первостепенной важности — не только не уступать историческую инициативу, завоеванную социалистической культурой, но и всемерно развивать эту инициативу, связывая свое творчество с наиболее знаменательными явлениями современности, раскрывать сущность нового типа взаимоотношений между людьми, живущими в условиях социализма, между нашими странами, соединенными узами нерушимой братской дружбы, неустанно и страстно искать наиболее яркие средства художественной выразительности, отвечающие величию идей, питающих наше искусство.

Кинематограф социалистических стран — искусство высокоидейное и реалистическое, залогом успешного развития которого является его народность и коммунистическая партийность. Творческий метод социалистического реализма, метод художественного освоения жизни в период поступательного развития общества к социализму и коммунизму, дает нам широкие возможности для создания фильмов, проникающих в самую суть современных социально-исторических процессов, раскрывающих реальность новых общественных идеалов, отображающих остроту и многообразие конфликтов современности, передающих грандиозные масштабы событий, затрагивающих судьбы миллионов.

Социалистическая действительность достойна того, чтобы мы запечатлели ее облик в высокохудожественных произведениях искусства кино, отвечающих самым высоким требованиям современности, опирающихся на замечательный опыт и традиции культуры социализма.

●

Наше киноискусство не может стоять в стороне от сложных и многогранных проблем, неизбежно возникающих в ходе строительства новой жизни, сопровождающегося коренными изменениями в экономике, в политике, в сознании и социальном поведении человека. Историческое право, прямая обязанность социалистического кинематографа состоят в том, чтобы постоянно обращаться к сущности этих проблем — во всей их полноте и многообразии. В противном случае наше кино не может претендовать на высокое звание «школы жизни», чьи уроки способны

повлиять на мысли, чувства и поступки людей, обогатить социальный и нравственный опыт современного человека, вооружить его глубоким пониманием важнейших общественных задач и знанием путей их разрешения.

В своем развитии культура социализма воспринимает богатства человеческой культуры, накопленные тысячелетиями. Мы бережно и уважительно относимся к духовному и художественному опыту прошлого, расширяя и дополняя его. Гуманистическое начало, утвердившееся в реалистическом искусстве предшествующих эпох, существует в нашем искусстве в новой высшей форме классово осмысленного гуманизма, предполагающего раскрытие основных закономерностей становления и развития общества в непосредственной связи с изменениями мировоззренческих и нравственно-этических категорий, которые определяют облик человека эпохи социализма.

Для социалистического искусства раскрытие этой связи представляет задачу первостепенного значения. Мы знаем немало произведений, в которых принципы социалистического общежития, моральные и этические нормы, утверждающиеся в мире социализма, существуют не более как данность — в отрыве от духовного мира человека. Подобные произведения — и в литературе и на экране — дают лишь самое приблизительное представление о живой реальности социализма: в форме огрубленной застывшей схемы, игнорирующей человеческое содержание и эмоциональное начало в искусстве. При всей правильности идейных положений, декларируемых в такого рода книгах и кинофильмах, они неизбежно вызывают недоверие читателя и зрителя и, по существу дела, дискредитируют наше искусство.

Социалистическое кино призвано отразить и художественно осмыслить всю совокупность отличительных свойств современной действительности, исторического опыта и перспектив развития нашего общества. И картина современного мира в целом, с его сложными проблемами и противоречиями, сегодня уже не может рассматриваться в отрыве от новой реальности, связанной с впечатляющими достижениями сил мира и социализма на международной арене, с существованием могучего содружества социалистических государств.

●

В болгарском киноискусстве происходят сегодня сложные и глубокие изменения. Фронт исследования явлений действительности и человеческих характеров средствами кинематографического творчества постоянно расширяется, а сами средства становятся разнообразнее и совершеннее. Для современного болгарского кино, находящегося на стадии зрелого самостоятельного развития, характерно наличие нескольких направлений: романтическая патетика и поэтическое видение мира присутствуют в целом ряде удачных кинопроизведений последнего времени, но одновременно все более ощутимым становится философско-художественное начало.

Киноискусство Болгарии на современном этапе отличается цельностью — при всем разнообразии творческих индивидуальностей работающих в нем художников, при всей широте диапазона тем и выразительных средств, которые можно видеть в наших фильмах. В основе этой цельности лежит верность болгарского кинематографа принципам социалистического реализма, его связь с достижениями болгарской национальной культуры прошлого, следование ее революционным традициям, единство мировоззренческой, партийно-классовой и идейно-эстетической позиций наших кинематографистов. Верное понимание генеральных целей социалистического киноискусства в сочетании с всесторонним учетом специфических потребностей творчества и уважительным отношением к личности художника — вот главные предпосылки наших успехов.

Заметный творческий подъем, повышение идейно-художественного уровня кинематографа Народной Болгарии связывают с появлением таких произведений последнего времени, как «Наковальня или молот», «Мальчик уходит», «Как песня», «Любовь», «Иван

Кондарев», «Последнее слово», «И грянул день», «Козий рог», «Перепись зайцев» и другие.

Названные фильмы входили в программу XI и XII фестивалей национального киноискусства в Варне (1972 и 1973 гг.), а некоторые из них стали участниками международных киносмотров и недель болгарского кино за рубежами нашей страны, получив высокую оценку зрителей и критики. Картина Людмила Стайкова «Любовь», например, была удостоена Золотого приза на VIII Международном кинофестивале в Москве в 1973 году.

Опыт, накопленный болгарским киноискусством, достижения всего социалистического кинематографа нуждаются в трезвом и всестороннем анализе, и потому можно только приветствовать любые компетентные и добросовестные высказывания о состоянии и проблемах нашего кино. Между тем на страницах западной печати нередко появляется критика в адрес фильмов, созданных в социалистических странах, которую нельзя счесть ни компетентной, ни добросовестной. В качестве примера сошлюсь на серию материалов, опубликованных Марселем Мартеном и Мирой Лим во французском журнале «Экран» (№ 16 за 1973 год) и посвященных социалистическому кинематографу.

Здесь объективный анализ подменяется преднамеренными спекуляциями и искажениями, которые сразу ставят их авторов в сомнительное положение оракулов, не желающих принимать во внимание очевидные факты.

К тому же нас пытаются уверить, что речь якобы идет о защите интересов социалистического киноискусства. Но от кого, спрашивается, намерены защищать нас Мартен и Лим?! На самом деле за этим демагогическим приемом ясно видны намерения авторов выхолостить главное содержание нашего искусства, игнорировать положительные тенденции в развитии кино при социализме и замолчать богатейший опыт социалистического кинематографа, искусственно преувеличивая и выдавая за характерные его черты некоторые частные недостатки.

И как вообще можно говорить о каких-либо попытках дать верную и полную картину состояния социалистического киноискусства, если при этом полностью замалчивается богатейший опыт советской кинематографии, в частности — блестящие результаты развития национальных кинематографий в республиках Советского Союза.

Ложные предпосылки и явно тенденциозная позиция довели Мартена до полной профессиональной слепоты в оценке современного болгарского киноискусства, о котором он рассуждает с небрежной снисходительностью, не замечая или не желая замечать процессов конструктивного характера, идущих в нем с нарастающей активностью; оперируя шаблонами типа «холодный идеологический климат», «отсталость в развитии», Мартен сквозь зубы процедил лишь несколько слов о каких-то «скудных единичных явлениях положительного свойства», которые ему удалось-таки разглядеть в сегодняшнем кино Болгарии...

Аналогичные манипуляции, с претензиями на точный диагноз и даже прогноз, осуществляются на страницах редактируемого Мартеном журнала и по отношению к киноискусству других социалистических стран.

Выступление журнала «Экран» по отношению к кинематографии социалистического мира — это характерный, но далеко не единственный пример попыток подорвать международный престиж социалистического киноискусства, который еще раз подтверждает наличие непрекращающейся идеологической борьбы между социалистическим миром и капитализмом. Борьба в области идеологии не затухает в обстановке наметившейся в последнее время международной разрядки, поскольку этот процесс не снимает основных антагонистических противоречий современной эпохи — противоречий между трудом и капиталом, между социалистической и капиталистической системами.

Вместе с тем, улучшение политического климата планеты создает благоприятные перспективы для развития международного сотрудничества в различных областях. В такой обстановке появляются условия для

более полной реализации коренных преимуществ социалистического строя во всех сферах деятельности, включая и художественное творчество. Поэтому нашим кинематографистам сегодня особенно необходимо работать так, чтобы их фильмы давали сильные и убедительные аргументы в пользу социалистического образа жизни, способствовали популяризации достижений социализма, чтобы наше киноискусство, завладевая умами и сердцами людей, увеличивало число наших друзей и сторонников во всех странах.

Революционное киноискусство социализма — это живая, постоянно обновляющаяся реальность, созданная общими усилиями художников братских социалистических стран в обстановке тесного взаимодействия, обмена идеями и творческим опытом, способствующего взаимному обогащению отдельных национальных кинематографий. Кинематографисты Болгарии, занятые решением проблем, возникающих в процессе развития нашего общества, одновременно трудятся и над выполнением общих задач социалистического кино, продиктованных общностью целей, стоящих перед народами братских стран социализма. На этой прочной основе между социалистическими кинематографиями устанавливаются взаимоотношения качественно нового типа, на существо которых следует обратить самое пристальное внимание.

Когда мы смотрим фильмы, созданные не у нас, а в другой социалистической стране, когда оцениваем работу художников, которые трудятся, скажем, в Москве, Бухаресте или Берлине, мы чувствуем и сознаем, что речь идет об искусстве, близком нам, связанном и с нашим кино, с социалистическим кинематографом в целом. И, отмечая успехи наших товарищей, мы говорим о них как о наших собственных успехах. То же самое, разумеется, относится и к слабостям, недостаткам, которые встречаются в этих произведениях: мы расцениваем их как наши собственные просчеты. Но мы всегда стараемся разобраться в них с учетом возможности их преодоления, с учетом наших общих перспектив роста.

На этой основе рождается и атмосфера наших дружеских встреч, тон и настроение сопровождающих их дискуссий и обсуждений. Совещание руководителей кинематографий европейских социалистических стран в Москве, состоявшееся в феврале прошлого года, подтвердило совместную заинтересованность его участников в дальнейшем успешном развитии социалистического киноискусства. Встреча проходила в обстановке полного взаимопонимания, принятые на ней решения носили конструктивный творческий характер и служат делу расширения сотрудничества братских кинематографий.

В настоящее время прочные связи между кинематографиями стран социалистического содружества становятся все более прочными и разнообразными и осуществляются на многосторонней основе в области кинопроизводства, проката, кинопропаганды и кинопечати. Однако мы знаем, что есть еще значительные резервы, за счет которых можно совершенствовать и углублять наше сотрудничество. В свете возросших требований к нашему искусству и его усложнившихся задач дело это приобретает особую важность.

В упомянутой связи одной из первых заслуживает обсуждения проблема освещения широкого круга вопросов, имеющих отношение к развитию социалистического киноискусства, на страницах нашей печати.

После московской встречи 1973 года, участники которой часто касались и этой проблемы, ее решение значительно продвинулось вперед. Киноиздания социалистических стран широко отметили 50-летие образования СССР, опубликовав накануне славного юбилея многочисленные материалы, отличающиеся жанровым и тематическим разнообразием, посвященные истории и современным достижениям советского многонационального киноискусства, раскрывающие сущность его революционного новаторства и содержание основных этапов становления.

В последнее время в специальных кинематографических изданиях стало появляться больше статей, рецензий и обзоров, освещающих различные аспекты развития кино в стра-

нах социализма, знакомящих широкие читательские круги с выдающимися произведениями социалистического кино, с творческими биографиями отдельных художников, с итогами национальных и международных киносмотров, причем качество этих материалов улучшилось, а круг тем расширился.

Воспользовавшись предоставленной мне возможностью, я хочу от лица болгарских кинематографистов выразить нашим коллегам благодарность за то большое внимание, которое проявляет пресса всех социалистических стран к киноискусству Болгарии. Никогда еще о наших фильмах за границей не писали так много. И мы с удовлетворением отмечаем, что тон здесь был задан прежде всего советскими изданиями — газетами «Правда», «Советская культура», «Известия», «Комсомольская правда», журналами «Искусство кино» и «Советский экран», а также целым рядом газет и журналов в других братских странах.

Однако и сегодня мы все еще уделяем недостаточно внимания тому подлинно ценному, что есть в нашем кинематографе, мало задумываемся над тем, какова его роль в мировом кинопроцессе. Нужно больше и глубже заниматься анализом наиболее важных тенденций, определяющих состояние и перспективы развития социалистического кино и всего прогрессивного кинематографа, шире освещать опыт выдающихся художников, раскрывать содержание и эволюцию их творчества. Речь, понятно, идет не о поверхностной комплиментарной критике, имеющей целью замалчивание трудностей и фабрикацию фиктивных шедевров. Помня о высоких целях нашего сотрудничества, мы обязаны руководствоваться объективно верными критериями, принципиальная оценка недостатков является для нас не менее важной задачей, чем пропаганда достижений нашего искусства.

Но в то же время мы не имеем права упускать из виду ни одного произведения, представляющего важность и интерес с точки зрения основных целей, выдвинутых современностью перед социалистическим кинематографом.

В свое время Максим Горький верно заметил, что роль буржуазии в развитии литературы и искусства сильно переоценивается. Если посмотреть на дело достаточно трезво, то нужно признать, что в нашей кинокритике еще существуют стереотипы восприятия и оценок, подталкивающие нас к тому, чтобы — время от времени — поднимать на пьедестал малозначительные фильмы буржуазного производства, уделять слишком много места на страницах наших газет и журналов посредственным актерам, возведенным коммерческой рекламой в ранг «звезд», и вместе с тем явно недооценивать отдельные выдающиеся произведения социалистического кино. Когда-то нечто подобное было допущено по отношению к замечательному польскому фильму «Пепел и алмаз». Позднее, как мне представляется, кинокритика в некоторых социалистических странах не осветила в той мере, в какой они этого заслуживали, картины «Председатель», «Твой современник», «Белорусский вокзал» и некоторые другие.

Сегодня для нас принципиально важно оглянуться на весь путь, пройденный социалистической кинематографией, проанализировать и обобщить накопленный опыт, сделать достоянием широкого читателя и зрителя классику нашего киноискусства, которая все еще недостаточно исследована и не популяризируется в необходимой степени в странах социализма, а отсюда как следствие — и во всем мире.

История социалистического кинематографа — сложный и богатый художественными событиями этап в развитии мирового кино, отмеченный интенсивными и плодотворными поисками, в результате которых были заложены основы социалистической кинематографической культуры и созданы произведения огромной непреходящей ценности. В каждой из стран социализма кино развивалось под влиянием собственных местных факторов, обусловленных традициями национальной культуры и событиями национальной истории, но параллельно и во взаимодействии с этим развитием протекал процесс становления социалистического киноискусства в масштабах

укрепляющейся и расширяющей свои пределы мировой системы социализма. Пока что не существует фундаментальных трудов, достаточно полно суммирующих сведения об этом процессе и дающих обобщающие выводы; внимательного исследователя ожидают здесь многочисленные открытия, и мы, работники кинопечати, можем способствовать привлечению интереса киноведов к столь важной проблеме.

Очевидно, что все мы должны больше и интереснее писать о кино отдельных стран социализма. Следует в то же время помнить, что социалистическое киноискусство — это широкое и сложное явление, которое было бы неверно рассматривать как простое механическое сочетание ряда национальных кинематографий наших стран. На эту важную особенность социалистического кино наша кинокритика обязана обратить самое серьезное внимание, анализируя состояние и перспективы развития социалистической кинематографии в ее органической целостности, обусловленной нашим идейным единством.

Что делаем мы в Болгарии для решения этой задачи? В двух издающихся у нас специализированных журналах — «Киноизкуство» и «Фильмови новини» — мы привлекаем к сотрудничеству наших коллег из других социалистических стран, публикуя их статьи, написанные специально для этих изданий, или перепечатывая материалы, помещенные в зарубежных социалистических киноизданиях. В журнале «Киноизкуство» начала выходить серия публикаций, имеющая целью познакомить болгарских читателей с наиболее яркими представителями критической мысли в социалистических странах. В текущем году в журнале будет проведена международная дискуссия, в которой мы пригласим участвовать кинокритиков из братских стран. Издательством «Наука и искусство» выпускаются произведения классиков советской кинематографии — Эйзенштейна (3 тома), Довженко, Пудовкина, Вертова; вышел сборник статей советских кинокритиков, сейчас издательство планирует выпуск еще нескольких таких сборников, представляющих кинокритику и киноведение других социалистических стран.

Думается, что в настоящее время назрела необходимость издания международного журнала по вопросам киноискусства, в котором бы подробно освещался мировой кинопроцесс и уделялось значительное место всестороннему освещению проблем развития социалистического кинематографа. Очевидно, что организация такого издания могла бы в серьезной степени способствовать консолидации творческих сил критиков и киноведов наших стран.

●

В Болгарии говорят: «Дружные люди сообща гору сдвинут», подобные поговорки есть у каждого из наших народов.

Сознание высокого предназначения нашего киноискусства, важности его актуальных задач, богатейшие творческие возможности, предоставленные художнику в условиях социализма, вдохновляют нас, кинематографистов социалистических стран, на новые усилия во имя расцвета наших национальных кинематографий, во имя общих целей, которые стоят перед киноискусством содружества братских стран социализма.

София

Кризис буржуазной культуры и экран

В. Михалкович

Триллеры, или Мистер Джонс в ореоле мученика

Американский социолог Чарлз Роло писал когда-то: «За последние два десятилетия Зло (тотальная война, политические преследования, садизм гестапо) стало частью нашего повседневного сознания. А в последнее время американцы убедились, что именно в Соеди-

ненных Штатах процветает организованная преступность как разновидность большого бизнеса; коррупция, которая позволяет преступникам уклоняться не только от правосудия, но и от налогов. Все больше и больше людей негодуют по этому поводу и в то же время тщетны попытки отдельных индивидов бороться с этими явлениями. И, возможно, что чувство бессилия индивида в мире, где принципы «большой организации» вторглись так грубо в человеческую жизнь, является сильнейшей, наиболее острой формой фрустрации человека нашего времени».

Горькие эти слова появились в пятидесятые годы. В них нет еще упоминания о вьетнамской войне, о расовых волнениях в США, о политических убийствах шестидесятых годов; нет намека ни на валютный кризис начала семидесятых, ни на потрясение самого недавнего времени — кризис энергетический. История в драматическом своем течении не сумела и не способна была развеять пессимистические настроения среднего американца, настроения, которые констатировал Чарлз Роло.

События внешней и внутренней политики преходящи, конечны. Можно сделать вид или убедить себя, что к твоей жизни эти события не имеют отношения, с частным твоим существованием не соприкасаются. Но в «последние два десятилетия», указанные социологом, как и в два десятилетия последующие, нельзя было отмахнуться от «больших организаций», подчинивших себе буквально все сферы буржуазного общества и впрямую определяющих жизнедеятельность среднего человека, навязывающих ему свои «правила игры».

Традиционной вотчиной гигантских корпораций всегда являлась промышленность — тяжелая индустрия, машиностроение. Теперь они захватили и сферу услуг — торговлю, предприятия общественного питания. Они освоили средства массовой коммуникации — газетно-журнальные тресты Паттерсона, Маккормика, Макфаддена в США, издательство «Ашетт» во Франции, концерн Шпрингера в ФРГ выпускают десятки, сотни названий газет и журналов. Корпорации не пренебрегли и сферой развлечений: мощные кино- и телевизионные компании занялись эксплуатацией досуга. Картелизация захватила даже преступное «дно» — сферу, которая всегда отводилась для индивидуальных художеств с отмычкой, кастетом или револьвером. Процесс концентрации начался здесь в тридцатые годы.

Что же принесло господство «больших организаций» среднему человеку — мистеру Джонсу или месье Дюрану? Читаем в советском сборнике «Современная буржуазная идеология в США»: «Растущий процесс вымывания мелкособственнического производства, с одной стороны, и развитие в рамках современного бюрократизированного производства жесткой расчлененной системы социальной иерархии — с другой, приводит к тому, что для большинства американцев сама по себе трудовая деятельность перестает служить путем и гарантией личного успеха (обретения богатства, продвижения по службе, повышения общественного положения)». В лоне «большой организации» мистер Джонс или месье Дюран, бывший владелец или служащий магазинчика, мелкой мастерской, маленького заводика, бывший «независимый работник», от воли и динамизма которого зависело, будет ли работать заводик и мастерская, теперь ощутил себя крохотной шестеренкой.

Безраздельное господство картелей и синдикатов означало бесповоротное крушение прежних индивидуалистских идеалов и ценностей, крушение того свода моральных норм буржуазного человека, которые известный социолог Макс Вебер назвал «протестантской этикой». В условиях «большой организации», в условиях «жесткой, расчлененной системы социальной иерархии» такие качества лишь затрудняли существование личности, замедляли процесс ее приспособления к машине, и поэтому размывались, выветривались. Теперь западные социологи, пытавшиеся осознать кризис индивидуалистских идеалов, заговорили о рождении новой структуры личности, обозначенной множеством терминов и определений: «внешне ориентированный человек», «индивидуальность на

продажу», «человек, умеющий приспособиться», «мужчина-ребенок из средних классов». Но весь этот набор названий сводился на деле к единому общему знаменателю — к индивиду, отбросившему внутреннюю стабильность и цельность как ненужный реквизит, согласившемуся на роль безликой шестеренки в гигантском агрегате корпорации.

Диктат окружения, диктат внешних обстоятельств неминуемо должен был рождать тоску по герою самоценному, который обязан своим выдвижением не конфигурации сил в какой-либо системе, а исключительно своим качествам и достоинствам. Знаменательное и неожиданное доказательство подобной психологической тенденции дает американский социолог Лео Лоуэнталь. В широко известной работе «Биографии в популярных журналах» ученый подсчитал, что жизнеописания бизнесменов и политических деятелей в начале века составляли 77 процентов такого рода материалов; через сорок лет очерков о подобных знаменитостях было лишь 18 процентов. Прежних кумиров вытеснили «звезды» экрана, спортсмены, владельцы ночных клубов — люди, в своеобычность, экстраординарность которых свято верит потребитель «массовой культуры».

Позже — в шестидесятые годы — подсчеты Лоуэнталя применительно к иному времени повторили социологи Гарвардского университета и пришли к выводу, что отмеченный ранее интерес публики сохранился: что «герои производства... исчезают» со страниц журналов.

Что касается беллетристики — кинематографической и литературной, — то эпоха «внешне ориентированного человека» должна была возбудить спрос на действие — не на обезличенное и анонимное, а на Деяние с большой буквы, на своего рода «Gesta Romanorum» технотронной цивилизации. Такое деяние мыслилось как значительное, яркое, выходящее за пределы автоматизированных операций повседневной службы, выводящее индивид на грань жизни и смерти, даже деяние трагическое. Сопереживая действию, «внешне ориентированный человек» не утешался, не испытывал прилив оптимизма, но способен был насладиться иллюзией, что его существование могут сотрясать глубокие, всепоглощающие страсти. «Внешне ориентированный человек» не мог закрыть глаза на драматизм своего существования, но стремился убедить себя, что этот драматизм порожден им самим, порожден тем, что он, задавленный «большой организацией», все же бросил вызов целому миру, желая утвердить свою самоценность. Из всех жанров массовой культуры мечту об исключительном героическом жесте наиболее явственно и последовательно выразил детектив, и она, эта мечта, как раз и предопределила коренную его перестройку в последние два десятилетия.

В одно прекрасное время (а точнее — в тридцатые годы) старый добрый конандойлевский детектив начал казаться устаревшим, старомодным, способным лишь доставить ту тихую радость, которую испытывает коллекционер, найдя в антикварном магазине архаическую лампу. Предметы эти могут тешить обладателя, но для повседневного употребления вряд ли пригодны. Нечто подобное произошло и с детективом — читатели еще умилялись и восхищались им, но строгие искусствоведы-критики уже выработали свой список претензий к жанру и доказательств его диссонанса с переживаемой эпохой. Поначалу критики были сдержанны, но потом все более настойчиво и требовательно стали размахивать этим списком. Француз Роже Кайюа писал в то время (его книга вышла в 1940 году): детективный роман «не имеет уже ничего общего с литературой. Из жизни он берет только рамки, в психологии видит метод следствия или точку опоры для рассуждений, страстями и чувствами занимается постольку, поскольку ему необходимы силы, которые привели бы в движение выстроенный механизм интриги. Он целиком абстрактен и является сплошь только доказательством. Он не стремится волновать, поражать или согревать душу, изображая ее беспокойства, страдания и стремления. Он бесплоден и холоден, имеет исключительно

«Потасовка среди мужчин». Режиссер Жюль Дассен

мозговой характер. Детективный роман не вызывает никаких чувств и не побуждает к мечтаниям. Он старается лишь избежать неясности и недосказанности»*.

Конечно, старый добрый шерлокхолмсовский детектив не стоял на месте, он менялся в своих сюжетах, в своих героях — не по их именам и облику, но по отношению этих героев к реальности. Однако трансформация жанра не была столь радикальной, чтобы упреки Кайюа можно было отнести лишь к позднему, измененному детективу.

Видимо, в неразвитом, незаметном виде абстрактность, невнимательность к человеческим чувствам имелась здесь и раньше, но теперь она стала более бросаться в глаза, более раздражать. Степень такой неудовлетворенности определялась не только и не столько внутренними качествами самого классического детектива, сколько возникновением и существованием иной сюжетной структуры, которая, как тогда казалось, позволяла рассчитывать на большее приближение к действительности и, следовательно, заключала в себе больше правды о времени.

Разлом в эволюции детектива особенно нагляден в высказываниях художников, наложивших свой отпечаток на развитие жанра. Вот слова Альфреда Хичкока, режиссера, с именем которого связано утверждение в кинематографе новой сюжетной структуры, получившей название «триллер»: в классическом детективе «нет напряженности, там имеется лишь нечто вроде интеллектуального расследования. «Whodunit» вызывает любопытство, начисто лишенное эмоций, а переживание есть необходимая составная часть напряженности»*.

Хичкок предъявляет старому доброму детективу тот же упрек, что и Кайюа — обвиняет его в сухости, в неумении (или нежелании) взволновать зрителя. Как синоним понятия «классический детектив» режиссер употребляет словечко «Whodunit», бытующее у любителей жанра и образованное из английского выражения «Who's done it?» (Кто это сделал?). По типу сюжета в классическом детективе выделяются еще две разновидности: «Howdunit» и «Whydunit», возникшие из фраз: «How's he done it?» (Как это он сделал?) и «Why's he done it?» (Почему это он сделал?). Хичкок назвал только один тип, но в виду имел их

* Roger Caillois. Odpowiedzialność i styl, Warszawa, 1967, str. 192—193.

* François Truffaut. Le cinéma selon Hitchcock, Ed. Robert Laffont, Paris, 1966, p. 53.

все — те, в основе которых лежит тайна, не метафизическая, а фабульная, конкретная.

С другой стороны, вот слова Агаты Кристи, писательницы, обладающей неофициальным титулом «королевы детективов»: «Я не люблю триллеры, добрая половина их полна садизма, в них нет ни фантазии, ни изобретательности. Мне это неприятно и не развлекает меня. Получается, как будто кто-то заставил вас пойти в театр и наблюдать там хирургическую операцию»*.

Таким образом, счет триллеру — с позиций классического детектива — предъявлен тоже немалый. Особенно знаменательны здесь слова о хирургической операции. Триллер противопоставляет стремлению к финальной разгадке, ради которой приносится в жертву и психология и обстоятельное изображение человеческого действия (может быть, полемически), именно сопереживание самому действию.

Оно всегда представлено здесь подробно, скрупулезно, прослеживается до мельчайших деталей — так показано любое действие, включая и преступление. Отсюда слова Кристи об операции.

В соответствии с этим в триллере наступает смена «лидера», то есть того, кто выполняет центральное сюжетное действие, движет интригу. Вместо сыщика, прочно обосновавшегося в классическом детективе, функцию лидера выполняет теперь преступник или тот, кто является объектом преступления — жертва. Именно на них, на обоих вместе, или на каждом в отдельности, сфокусировано повествование в триллере. Но в том и другом случае первичной сюжетной реальностью оказывается преступление и, отмечая это внезапно открывшееся в жанре сюжетное пристрастие, Раймон Борд и Этьен Шометон, авторы книги «Панорама американского черного кино», пишут, что оно, это пристрастие, в чем-то перекликалось с той лавиной романов из жизни полусвета, которая, как из рога изобилия, посыпалась в конце прошлого века: в обоих случаях изображалась среда ранее запретная*.

Как оценить триллер, факт его возникновения и широкого распространения в сороковые и пятидесятые годы? Самый простой (но не самый верный) путь — сослаться на предмет изображения. Предметом этим в классическом детективе был интеллект, точная логика, индукция-дедукция и т. д., здесь же, в триллере, им оказывается преступление. Как будто все ясно: от изображения силы человеческого разума детектив спускается до смакования преступления, до любовного живописания теневых сторон человеческой души.

Подобный критический ход соблазнителен, однако малопригоден. Во-первых, потому, что обличители классического детектива в чем-то были безусловно правы. В том именно, что шерлокхолмсовский детектив рисковал превратиться (и действительно превратился у американца С. С. Ван Дайна) в интеллектуальную загадку, в шараду, в искусственно сконструированное упражнение, не имеющее ничего общего с живым течением реальности. В таком виде классический детектив был скорее достоин раздела «Шевели мозговой извилиной» в популярных иллюстрированных журналах, чем литературы.

С другой стороны — обращение к преступлению как к центральному и основному сюжетному мотиву само по себе не предосудительно. Тем более что в этом обращении была своя историческая неизбежность. Социологические трактаты и статистические сводки убеждали во все возрастающем количестве нарушений закона. Еще в «Теории прибавочной стоимости» Маркс указывал, что в буржуазном обществе такое нарушение становится профессией, ничем не отличающейся от множества других: «Философ производит идеи, поэт — стихи, пастор — проповеди, профессор — руководства и т. д. Преступник производит преступление»**. И далее: «Пре-

* Agatha Christie. Třínkat slečna Marplová. Odeon, Praha, s. 464.

* Raymond Borde et Etien Chaumeton. Panorama du film noir américain (1941—1953). Ed. du Minuit, Paris, 1955, p. 7.

** «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 215.

ступник производит впечатление — то морально-назидательное, то трагическое, смотря по обстоятельствам, и тем самым оказывает определенную «услугу» в смысле возбуждения моральных и эстетических чувств публики. Он производит не только руководства по уголовному праву, не только уголовные кодексы, а стало быть и законодателей в этой области, но так же и искусство, художественную литературу — романы и даже трагедии...»*

Триллер и стал одним из продуктов этого не одобряемого общественной моралью, но тем не менее распространенного рода художественной деятельности.

Там же Маркс называет и произведения, порожденные преступлением. Это и «Разбойники» Шиллера, и «Эдип-царь» Софокла, и «Ричард III» Шекспира. Но кроме них в список можно было бы включить еще множество творений столь же высокого ранга — например, романы Достоевского, начиная с «Преступления и наказания» и кончая «Бесами». Список доказывает, что предмет изображения необходимо оценивать не по абстрактным критериям, а единственно с точки зрения той цели, ради которой данный предмет использован. И здесь мы закономерно приходим к вопросу о смысле преступления в триллере.

Существует в западной критике незыблемая и распространенная легенда, которую следовало бы назвать «компенсаторной». Она сопровождает детектив почти на всем протяжении его истории и согласно ей обилие преступлений в этом жанре есть компенсация того монотонного существования, которое приходится вести обычному человеку в обществе «сплошного благосостояния». От автора к автору легенда переходит как принятая аксиома, не требующая доказательств. Одно из новейших ее «воплощений» — «Дух времени», известный труд Эдгара Морена по теории «массовой культуры». Морен пишет: «...Массовая культура наследует ту великую функцию, которую фактор воображения выполнял во всех культурах. Но от этих иных культур ее отличает одно: многостороннее, широкое и постоянное изображение насилия, которым насыщены комиксы, телевидение, кино, газеты (хроника событий, несчастные случаи, катастрофы), книги (сенсационные, детективные, приключенческие серии). Оплеухи, драки, скандалы, битвы, войны, извержения вулканов, внезапные приливы морей постоянно наваливаются на воображение спокойных жителей наших больших городов, как будто чрезмерность насилия, переживаемого в психике, должна возместить недостаток насилия в реальной жизни. Сохраняя полноту безопасности, переживают опасность, и в этом проявляется свобода, потому что «человек свободный должен быть лишен безопасности», как сказал Эрик Фромм»*. Согласно логике Морена, детектив пышным цветом должен был бы расцвести во времена наиболее спокойные, не ведающие никаких общественных потрясений. Позволительно будет в этом усомниться.

Во-первых, действительно ли существование простого человека столь однообразно и лишено напряженности, как то хотят доказать Морен и множество других? В тридцатые годы в своих «Тюремных тетрадях» Антонио Грамши специально занимался вопросом «о народной литературе» и разбирал аргументацию, подобную мореновской. Тогдашние критики совсем в стиле Морена утверждали, что индустриализация, рационализация, тейлоризация и т. д. и т. п. начисто убили «дух авантюризма», свойственный человеческой природе, то есть убили свободную человеческую предприимчивость, индивидуальную ответственность за дело, и детективные произведения стремятся возместить недостаток «авантюрного духа». Ответ Грамши следует привести полностью: «...Принудительная рационализация существования, принимающая неслыханные размеры, все в большей степени затрагивает средние классы и интеллигенцию; но даже в этом случае речь идет не об упадке авантюристического духа, а о слишком

* «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 215—216.

* Edgar Morin. Duch czasu. Krakow, 1965, str. 109—110.

большой авантюрности обыденной жизни, то есть о чрезмерной ненадежности существования в сочетании с убеждением, что бороться с этой ненадежностью один человек не в состоянии; поэтому мечтают о «красивой» и интересной авантюре, к которой должна привести своя собственная свободная инициатива, в противовес авантюре «гадкой» и отвратительной, поскольку эта последняя вызвана условиями, навязанными другими, а не предложенными на основе добровольности»* (разрядка моя. — *В. М.*).

Мысль Грамши замечательна тем, что вместо донельзя упрощенной полуфрейдистской компенсаторности ставит проблему на реальную почву, на подлинный социальный фундамент. Не безмятежностью жизни рожден детектив, живописующий преступление, но ее напряженностью, нестабильностью, готовой принять вид безработицы, несчастного случая, войны или нападения вооруженной банды. Триллер возник в эпоху, когда простой, обычный человек начал осознавать, что от личных его усилий ничего не зависит, что действуют в мире какие-то сложные и грозные общественные механизмы, которые не поддаются его, человека с улицы, контролю. Марксистская литература убедительно, с цифрами и фактами в руках говорила о закате частного предпринимательства, о монополизации капитала, но триллер не обладал подобным историческим сознанием, он переводил дело в план бытовой.

Существование подобной — не контрастно-компенсаторной, а завуалированно-прямой — связи жанра с действительностью подтверждается и эволюцией детектива. Наиболее зловещие, безысходные и пессимистические сюжеты появлялись в нем не во времена спокойные, а именно как раз в периоды общественных потрясений и катаклизмов. Волна кинематографических «сериалей», всевозможных «Фантомасов», «Жюдексов» и «Тайн Нью-Йорка», с их маньяками-преступниками, травестициями сатаны, приходится как раз на годы первой мировой войны. Романы Дешиэла Хэммета, лучшие книги так называемой «крутой школы» (hard boiled school), полные крови и горьких слов о бессилии одиночек, были написаны во время великого экономического кризиса 1929—1933 годов. После 1933 года Хэммет к литературе уже не обращался, хотя прожил еще долго. Американское «черное кино» (сам эпитет «черное» уже говорит о его содержании) началось вместе со второй мировой войной — в 1941 году, экранизацией романа Хэммета «Мальтийский сокол». Знаменательно, что в тридцатые годы, в период рузвельтовского «нового курса», в период вернувшихся надежд и проснувшегося оптимизма кинематограф практически совсем не пытался обращаться к произведениям «крутой школы». Был лишь перенесен на экран роман Хэммета «Тонкий человек» — наиболее традиционная, наиболее «шерлокхолмсовская» из книг писателя. К тому же в кинематографическом варианте эта традиционность оказалась значительно усиленной.

Критики, с которыми полемизировал Грамши, говорили о Конан-Дойле, о Честертоне, о Дюма-отце. Книги этих писателей еще давали возможность различать «добрую» и «гадкую» авантюры. «Добрая» авантюра Шерлока Холмса нейтрализует «гадкую» авантюру профессора Мориарти, то же совершает д'Артаньян с товарищами, расстраивая козни кардинала и миледи. Триллер не знает такой уравновешенности, здесь всегда имеется лишь единственная авантюра и она всегда — «гадкая», вне зависимости от того, направлена ли она против положительного героя или «смонтирована» центральным персонажем, который может рассчитывать если не на симпатию, то во всяком случае — на понимание. Во втором варианте авантюра «гадка» потому, что не приносит своему автору ни радости, ни морального удовлетворения.

Само наличие такой диспропорции красноречиво свидетельствует об угасании в массовой культуре надежд на эффективность индивидуального действия, надежд на то, что личная инициатива вообще может быть «доброй». В данном смысле наиболее оптимистичным представляется первый из вариантов

* Антонио Грамши. Избранные произведения в трех томах, т. III. М., 1959, стр. 534.

сюжета — когда авантюра направлена на человека совершенно невинного, приятного, привлекательного. Произведения такого толка в большинстве случаев заканчиваются благополучно — герой разрушает все козни, выходит победителем. Вот несколько триллеров со счастливым финалом — мы специально отобрали произведения, созданные разными авторами, в разное время, относящиеся к разным видам искусства, чтобы помимо «хэппиэнда» найти в них нечто общее, характерное для жанра. Это фильм Хичкока «Тридцать девять шагов» (1935), роман американской писательницы Хильды Лоуренс «Композиция для четырех рук» (1947) и роман французского писателя Себастьена Жапризо «Дама в машине, в очках и с ружьем» (1966, по книге этой вскоре был снят одноименный фильм).

У Хичкока речь идет о шпионской организации, носящей странное название «Тридцать девять шагов» и пытающейся вывезти из Англии какое-то важное техническое изобретение, кажется, из области авиации. В сложный механизм шпионских махинаций, помимо своей воли, внезапно — как кур во щи — попадает Ричард Хэнней, молодой человек с приятной наружностью Роберта Доната, популярного героя-любовника конца тридцатых годов. Несмотря на драматизм темы, картина сделана легко, даже с каким-то ироничным озорством. В ней разворачивается сумбур, фейерверк перипетий — неожиданных, непоследовательных, парадоксальных, способных мгновенно превращаться в собственную противоположность. Конечно, герой фильма борется со шпионской организацией, но в большей степени он ведет игру с реальностью, а точнее, реальность ведет игру с ним, подбрасывая Ричарду благоприятные шансы и тут же их отнимая, или, напротив, приводит героя на край гибели и вновь, по непонятному капризу, уберегает от опасности.

В фильме упорно, но не навязчиво подчеркивается, что герой — канадец, что он человек приезжий, не усвоивший толком здешние нравы и обычаи, что из-за простоты душевной и наивности он вообще глубоко чужд всем этих хитроумным шпионским интригам. И, может быть, именно эта «нездешность», незнание местных порядков позволяет Ричарду как должное воспринимать коловерть парадоксальных ситуаций и противостоять им с простодушной деловитостью.

У Хильды Лоуренс в ее «Композиции» царит совершенно иная атмосфера — напряженная, зловещая, атмосфера семейной трагедии. Богатая женщина, владелица банка, миссис Мэнсон разбита параличом — не может пошевельнуть ни рукой, ни ногой, не может вымолвить слова. Непосредственная причина нервного потрясения, вызвавшего паралич — смерть сына Робби. У него открылась растрата — и все уверены, что юноша, не вынеся позора, покончил жизнь самоубийством. Одна только миссис Мэнсон знает, что растрата была сфабрикована, что сын ее был убит, знает злодея, но никому не может назвать его имя, даже сообщить о том, что здесь произошло преступление.

Ситуацию разрешает человек иного круга, сиделка Милли — недалекая, старательная, сентиментальная и добросердечная девушка.

«Дама» Себастьена Жапризо — это секретарша рекламного агентства Даннп Лонго.

Жена ее шефа убила своего любовника, и мерзавец-директор спланировал сложную интригу, в результате которой подозрения должны пасть на ни в чем не повинную секретаршу; потом ее даже должны были застрелить, симулировав самоубийство из раскаяния. Операция развивалась прекрасно, пока дело не дошло до Данни, близорукой и чуть взбалмошной Данни, которая не была даже мало-мальски серьезным противником. Преступник все рассчитал, но не мог предусмотреть лишь импульсивности поступков девушки. Вместо того, чтобы по детально разработанному плану доставить машину на место, где ее будет ждать убийца, Данни, и не подозревая об этих ужасах, внезапно решает совершить короткий вояж к Средиземному морю. И план мерзавца-шефа рушится.

Из сказанного выше сделаем некоторые выводы. Первое, что бросается в глаза — это однотипность сюжетов. Как бы ни различа-

лись произведения по своим характеристикам — по напряженности повествования прежде всего,— все равно взаимоотношения героя с реальностью во всех трех случаях одинаковы, так же как идентична во всех трех случаях противостоящая герою авантюра. Слова относительно идентичности — отнюдь не преувеличение, не натяжка. Мы отлично понимаем, что по имманентным своим признакам авантюры, скажем, в «Тридцати девяти шагах» и в «Даме» чрезвычайно разнятся. И все же в целостном сюжете, в этом столкновении человека и преступной интриги, смонтированной операции, она, операция, проявляет себя одинаково — как нечто хитроумно-злостное, которое не оценишь с одного раза, не охватишь взглядом. Именно в этом и заключается одинаковость преступной интриги, ее функциональная идентичность.

В ходе повествования, в контрдействии героя авантюра не постигается разумом, а скорее переживается эмоционально. Ее не анализируют, не пользуются излюбленными в шерлокхолмсовском детективе умозаключениями, напротив, при столкновении с нею испытывают страх, растерянность, чувство бессилия, а при таком состоянии духа едва ли кто отважится на силлогизмы и стройные выводы. От этого «операция», настигающая человека, кажется неодолимой, и такое чувство еще больше возрастает, ибо разрушителем преступного дела, как правило, избирается человек неумелый, неопытный, совсем не привыкший к решению такого рода проблем. Подобный выбор можно расценивать как невинную авторскую хитрость — ведь благодаря контрасту между сложностью интриги и простодушностью жертвы легко нагнетается дополнительный драматизм. Все это верно, так в большинстве случаев и бывает, однако сверх того появляется иное ощущение — то именно, что триллер доказывает бесперспективность нормального, квалифицированного, профессионального противодействия авантюре. Для такой борьбы оказывается необходим человек неискушенный, человек извне, то есть не сжившийся с изображенным миром, не принявший его законы. В подобной отрешенности заключен единственный шанс героя на выигрыш — будучи «своим», «здешним», борьбу он неминуемо проиграет. Эта внезапная тоска по вольтеровскому Простодушному или Кандиду от детектива, тоска по незапятнанной и непорочной фигуре, призванной занять место прежних кумиров — натренированных, рыцарственных молодцов,— чрезвычайно красноречива и отнюдь не свидетельствует об оптимизме и создателей и аудитории триллера.

Здесь пессимизм подспудней, прикрыт авторским умилением по поводу силы бессильных. В ином типе триллера пессимизм уже звучит форте, на пронзительной, неотвязной ноте. Это сюжеты о преступниках, авторах сложных криминальных операций. Как и в первом случае, мы возьмем три картины, столь же однотипные: «Потасовка среди мужчин» (режиссер Жюль Дассен, 1955), «Мелодия из подвала» (режиссер Анри Верней, 1963) и «Солнце бродяг» (режиссер Жан Деланнуа, 1967, в советский прокат картина вышла под названием «Вы не все сказали, Ферран»).

Прежде чем начать анализ, сделаем небольшое отступление в сторону. Триллер самоутверждался как отрицание шерлокхолмсовского детектива, прежде всего — как отрицание запутанной системы канонов и жестких правил, накопившихся в жанре. Казалось бы, такая сверхзадача должна привести к полной свободе от сковывающих предписаний, к многообразию конфликтов. Однако на самом деле этого не произошло. Конечно, триллер более разнолик, но эта разноликость заметна лишь в обстоятельствах действия, в характерах персонажей, а не в общей конструкции сюжета. Она, конструкция, раз изменившись, впоследствии особых метаморфоз не претерпевала, стремилась к застылости, неподвижности.

В таком случае не бунт против правил был основным содержанием метаморфозы — эта цель оказалась второстепенной, побочной. Суть же преобразования жанра заключалась в том, чтобы привести его в определенное соответствие с общественной реальностью, но совершить это внутри сюжетных возможно-

стей детектива. И когда была найдена определенная схема взаимоотношений героя и представленной в произведении среды, схема, удовлетворявшая требованиям, жанр не торопился пользоваться свободой, художники перестали бояться стандартности и варьировали только частности сюжетной конструкции. Именно поэтому одна из фабул, та, что разработана была в «Потасовке» Дассена, смогла просуществовать больше десятилетия, практически не меняясь в основных своих пунктах. Сюжетных центров тяжести, вокруг которых вращается действие, оказалось в «Потасовке» и ее перепевах два. Это операция, хитроумное, криминальное «дело» и последующее его разрушение.

К Тони Ле Стефануа из «Потасовки» неприменимо определение «герой», которого обычно удостаиваются центральные персонажи произведений. Нервное изможденное лицо актера Жана Сервэ может вызвать любую ассоциацию, но только не представление о романтической, прекрасной личности. Тони Ле Стефануа — гангстер, добытчик и человек проигравший. Он стареет, он одинок, он болен чахоткой, подхваченной во время тюремного заключения. В пику судьбе, в пику обстоятельствам, в пику всему миру, чтобы убедить других и главным образом себя в своей силе, Тони отваживается на «дело». Оно должно поразить всех — не грандиозностью результатов или благами, которые доставит, но прежде всего дерзостью замысла и скрупулезной точностью исполнения. Тони решает ограбить богатейший ювелирный магазин. Выполнить задуманное в одиночку гангстер не может — срочно сколачивается группа, ударный кулак: согласился участвовать Джо, по кличке Швед — надежный, солидный и вечно замученный семейными тяготами; присоединится и Марио, итальянец, совсем еще юноша. Наконец, основным украшением компании становится Сезар Перло Виста, экспансивный коротышка, до трогательности любвеобильный и преданный прекрасному полу. В фильме он аттестуется как один из крупнейших в Европе специалистов по взлому касс — любое бронированное сооружение, снабженное всеми полагающимися гарантиями и запатентованными хитростями, не может перед ним устоять; ради «дела» Сезар специально прибудет из Неаполя. Гения-«медвежатника» играет сам Жюль Дассен, режиссер.

Начинается, так сказать, подготовительный период: соратники Тони ведут непрерывное наблюдение за улицей, где расположен магазин, точно хронометрируют время — когда появляется ночной сторож, когда совершает свой обход полицейский, когда проезжает утренний фургон с молоком. Все тщательно фиксируется, учитываются также отклонения от обычного времени выхода этих нежелательных статистов будущего действа.

Приготовления тщательны, каждая деталь разрабатывается с почти научной дотошностью, так что по ходу действия неожиданно ловишь себя на ощущении: и подготовка, и потом — операция, каждое из них есть «вещь сама по себе», существует ради себя и для себя, ради этой тщательности, дотошности, ради мастерского исполнения. Если у гангстеров и есть мотив корысти, мотив добычи, то в фильме он совершенно не акцентируется. Все это скорее напоминает какой-то научный эксперимент — значительный и серьезный, проводимый в экстатическом самозабвении.

В романах об ученых и их труде сквозной темой проходит противоборство материи и человека — то подспудно, то открыто, как, например, в популярной когда-то книге Митчела Уилсона «Брат мой, враг мой». Там физически ощутима была неподатливость природы, прозванной «мертвой» — неподатливость капризная и упрямая одновременно, но человек подчинял себе неживой мир, вдыхал в него свой разум и волю, свою мысль, и тем самым оживлял его, превращал в собственный свой образ и подобие.

В триллере вообще, а у Дассена в частности, вопрос поставлен иначе — не бездушная, физическая материя подвергается здесь переделке, а материя самого быта, материя социальная. Сейф, до которого нужно добраться и который нужно вскрыть, сама система сигнализации — это не просто сгустки физиче-

«Тридцать девять шагов». Режиссер Альфред Хичкок

ской материи, вылепленные, сформированные согласно определенному замыслу. Они суть овеществленные отношения людей в буржуазном обществе, где все указано сверхчетко: «мое!», «не отдам!», «не трожь!», и сейф высится как монумент в честь этого жадного лозунга всех собственников.

Гангстеры Дассена убеждены, что преодолеть свою отчужденность, свою потерянность в заполненном сейфами мире можно, расплосовав при помощи автогена бронированный символ этой действительности.

Блажен, кто верует, оставим им их иллюзии, отметим только, что у Дассена решаются на действие люди усталые, измученные неприкаянностью, болезнями и неурядицами.

Начинается сама «операция», она показана с той же, если не большей, степенью подробности, что и приготовления. Тони с дружиной пробираются в пустую квартиру над магазином, сверлят в полу дыру, просовывают в нее сложенный зонтик, раскрывают зонтик, выпиливают большой круг и отваливают его при помощи зонтика. Наконец, Сезар Перло Виста получает возможность выполнить свой номер, ради которого не поленился прибыть из Неаполя. Эпизод длится почти две части, исполнение «дела» показано минута за минутой, без пропусков и сокращений. (Недаром в некоторых странах цензура запретила фильм, найдя эпизод «инструктажным», и, действительно, было что-то завораживающее в методичности и слаженности действий героев картины.)

Традиционные сюжеты о разлученных влюбленных, как правило, кончались свадьбой, помолвкой или просто поцелуем в диафрагму; как протекает дальнейшая, семейная жизнь героев, никого уже не интересовало. Триллер этим не удовлетворяется, он показывает дальнейшую жизнь своих персонажей после «обручения» с добычей. Бытие это оказывается тягостным, становится чем-то вроде расплаты за короткие часы свободы, власти над обстоятельствами. Сезар, уходя последним, захватывает из витрины магазина колечко с бриллиантом и дарит его Вивиан, певичке из ресторана «Золотой век», принадлежащего субъекту по имени Пьер. Кроме ресторанторства он подрабатывает еще и грабежом. Узнав о колечке, бандит решает завладеть результатами чужого «труда»: молодчики Пьера хватают влюбчивого «медвежатника», пытаются выведать у него, где спрятано награбленное, отправляются к его другу Марио, истязают

юношу и, наконец, убивают вместе с подружкой. Потом похищают сынишку Джо — спасти мальчика может только выкуп: вся без остатка добыча Тони Ле Стефануа. И тот вынужден равной мерой отвечать на силу и жестокость: в пустом ресторане Тони находит связанного Сезара и убивает его. Таков закон: предавший, пусть и невольно, умирает. Затем в решающей схватке погибают все — Джо, Пьер, его подручные, а смертельно раненый Тони доставляет мальчишку к матери и сам тоже умирает в машине.

В «Духе времени» Эдгар Морен пишет, что «массовая культура» дает нам изображение иной жизни, не похожей на повседневную: «Это жизнь, обладающая свободой, не политической, но антропологической, жизнь, в которой человек выходит из-под действия общественной нормы — закона»*. Такая жизнь не достается в удел обычному человеку с улицы, о таком бытие он может только мечтать, но «массовая культура», озабоченная требованиями правдоподобия, находит три круга существования, где теряют силу обязательные для всех законы: «Такая свобода реализуется в сферах произвольных, но это всегда сферы, расположенные сверх, вне или ниже общества»**.

Первый случай — это бытие богачей, людей, располагающих неограниченными возможностями; второй — это существование в среде, которая отделена от нашей временем или пространством, отнесена в глубь минувших веков или в далекие, экзотические страны. Что ж касается третьего случая, то свобода здесь достигается «пониже закона», на дне общества, в среде бродяг, воров, гангстеров. Этот ночной мир является, пожалуй, чем-то наиболее знаменательным для массовой культуры. Потому что «человек, порабощенный предписаниями, регламентами, бюрократией, человек, послушный полицейским, предупредительным надписям, всем этим «без стука не входить» и «кто вас посылает», по принципу проекции ищет освобождение в изображении того, кто осмеливается захватить деньги или женщин, кто осмеливается убить, кто осмеливается подчиняться собственным внезапным импульсам»*.

Логическая мысль теоретика стройна и безапелляционна, но конкретный пример — «Потасовка среди мужчин», режиссер Жюль Дассен, время выхода на экраны 1955 год — укладываться в эту мысль не хочет, как, кстати, и множество других примеров. Потому что в «Потасовке», вышедшей лет на восемь-девять раньше книги Морена, табу, угнетающие человека, отнюдь не изживаются, «свобода» оказывается здесь кратковременной, эфемерной. Конечно, были в «массовой культуре» романы и фильмы, где описывалось «дно», его нравы и обычаи, колоритные его представители, но и тогда этот мир не изображался как царство абсолютной свободы, в котором торжествует принцип «делаю, что хочу». Ибо там, в этом мире, действовали свои нравы, свои законы, не менее суровые и более властные, чем те, которым подчиняется общество. Без сомнения, мир этот сохранял для читателя определенную экзотичность, новизну, ибо, сходясь во многих чертах, этот мир сильно отличался от нашего тем, что индивидуальное, частное действие еще не потеряло в нем свой смысл. Напротив, оно воспевалось и героизировалось. Традиционный апаш традиционных романов и фильмов, в традиционной своей фуражечке и рубахе, перехваченной широким поясом, вступал в открытую схватку, и кулаками, а порой и ножом отстаивал свой интерес — чаще всего любовь прекрасной блондинки. Решительный поворот в «массовой культуре», выраженный «Потасовкой» и множеством других картин, состоял в том, что и «Потасовка» и другие такие картины решительно отметали всякую необычность и экзотику, они представляли пораженному зрителю «дно» как абсолютное подобие, как прямое продолжение нормального, официального общества. Законы присвоения, законы отчуждения действуют и здесь, но еще более откровенно, более неприкрыто. Бур-

* Edgar Morin. Duch czasu. Kraków, 1965, str. 107.
** Там же.

* Edgar Morin. Duch czasu. Kraków, 1965, str. 108.

жуазное бытие в «массовой культуре» второй половины нашего века стало являть собой нечто вроде «бесконечно расширяющейся галактики», которая, расползаясь в пространстве, заполнила и те области, которые сохраняли привлекательность благодаря своей непохожести. Тем самым «Потасовка» и иже с нею закрывали прежнюю лазейку для иллюзии, для бессильной мечты, накрепко запирали лазейку, замазывали под цвет окружающей среды. Такая по-хирургически беспощадная операция не была частной инициативой Дассена или других режиссеров, она диктовалась временем, эпохой холодной войны, когда вражда, ненависть установилась не на уровне межличностном, но на уровне сверхиндивидуальном, государственном и от этого казалась космической, всепроникающей.

Гангстеры Дассена проигрывают дважды. В первый раз потому, что жизнь вытолкнула их на задворки, на «дно» — не дала им ни радости, ни счастья. Во второй раз потому, что, избрав роль разрушителей бронированного миропорядка, гангстеры все равно не могут выйти за его пределы, все равно остаются пленниками буржуазной действительности. Персонажи Дассена в еще большей степени оказываются ее жертвами, чем были прежде. Жизнь гангстеров в фильме есть воплощение какого-то странного парадокса. Они сотворили «дело» — налаженный с математической точностью механизм операции, пережили короткие мгновения власти над обстоятельствами. Эта власть потребовала от них полной сосредоточенности, забвения всех мелких навыков и привычек, потребовала отрешенности от прежнего бытия. Но, вскрыв сейф — эту преграду на пути к вольному существованию,— за бронированной дверью они нашли не царство свободы, а все ту же буржуазность. «Взяв» кассу ювелирного магазина, гангстеры оказались равны его владельцу. Они обрели то, что необходимо защищать — стали людьми буржуазными и вынуждены теперь исповедовать принцип: «мое!», «не отдам!», «не трожь!». Они превратились в объект нападок иных добытчиков, еще более беспощадных, чем были сами. И возникает после фильма Дассена какое-то подспудное ощущение, какая-то неясная тоска по иному «делу», которое даст возможность радикально, абсолютно отрешиться от прошлого, и тоска по иным людям, которые окажутся достойными такого «дела».

Это был самый ценный урок из преподанных фильмом; другие картины, наследовавшие сюжет «Потасовки», урок растранжирили, пустили на ветер.

«Мелодия из подвала» представляла урезанный, конспективный вариант сюжета. Там был свой, только что вышедший из тюрьмы, глава операции по имени Шарль, был любвеобильный помощник — молодой бездельник Франсис, увлеченный солисткой шведской балетной труппы, выступающей в каннском казино «Палм Бич». Снова мы оказываемся свидетелями приготовлений, тренировок, хронометрирования. Есть в «Мелодии» и свое «колечко Сезара», споткнувшись на котором афера стремительно катится под откос. Это репортаж в местной газете с прощального спектакля балетной труппы и ужина в ее честь — на фотографии отчетливо виден случайно попавший в кадр Франсис. Поступок Сезара был закономерен, он вытекал из свойств характера, свойств, которые ради «дела» требовалось забыть, но Сезар не смог — искус оказался сильнее. Фотография в газете не есть результат закономерности, Франсис мог попасть в кадр, мог и не попасть. В действие здесь вступила неизвестная нам ранее фигура — его величество Случай, благосклонным содействием которого ретиво и неумеренно пользуются авторы триллеров средней руки.

«Сага» Деланнуа о Ферране, который кое-что умолчал, до неправдоподобия, до комизма верна «Потасовке» во внешних деталях и обстоятельствах действия. Все сюда перекочевало из давнего фильма. Но будучи верен картине Дассена, Деланнуа изменил ей только в одном — в самом главном. Здесь и в помине нет трагического парадокса «Потасовки» — о несвободе, обретаемой в результате свободного действия. Проблема у Деланнуа переводится в план ласково-морализаторский. Добыча в «Солнце бродяг» достается человеку

самому неподходящему и недостойному — Бетти, сожительнице Американца и диспетчеру операции — глупой, жадной бабенке, нетерпеливой и неосторожной в своей жадности. Здесь нет мотива невинности, бессознательно разрушающей преступление, как в «Даме» Жапризо. Бетти плоть от плоти преступного мира. Зато имеется здесь иной мотив, а именно мотив мазилы, решившего подправить шедевр живописца и одним-двумя мазками разрушившего очарование картины.

Что ж, фильмы, равные «Потасовке», появляются не часто, нельзя принимать в расчет только их, следует учитывать и картины попроще, тем более что они эффективно выполняют свою задачу, если не эстетическую, то социологическую, Функцию на них возложенную, следует определить кратко: мифологизация реальности. В кинематографических «сериалях» — всевозможных «Жюдексах», «Фантомасах» и «Зигомарах» — всякое социальное явление, казавшееся среднему зрителю опасным, «одушевлялось», воплощалось какой-нибудь мифологической фигурой — очередным посланцем сатаны.

Против него, против исчадия ада выступал герой в равной степени фантастический, он отнюдь не призывал к подлинному разрешению проблем, он представлял собой надежду на ирреальное, иллюзорное их разрешение. Шерлокхолмсовский детектив направлен был к иной цели, он утверждал идею о всемогуществе разума, вселял уверенность, что посредством умственных усилий можно преодолеть любой конфликт, в первую очередь — социальный.

Отсюда, именно из этой уверенности, как из почвы, вырастала мифологическая фигура сыщика — абсолютного средоточия разума. Триллер решительно отказывается от системы «очеловечивания» социальных явлений и абстрактных понятий. Он как будто стремится к доподлинности, дотошной документальности даже.

В изображении главного героя он чуждается всякой трансцендентности, живописует человека, взятого из жизни, с улицы, и если этот человек представляет собой нечто исключительное, все равно для подобной исключительности находится рациональное обоснование. Контрпартнером этого героя оказывается не чудовище в облике человеческом, вроде Фантомаса или профессора Мориарти, контрпартнером оказывается вся реальность как таковая.

Именно она, а не бесцеремонные противники или полицейские, становится основным источником неприятностей для героя — или предстает перед ним во всей своей бесчеловечности, или не поддается разумному толкованию, или ошарашит сюрпризом, неожиданным поворотом событий, как правило, отнюдь не благоприятным для героя. От реальности нельзя скрыться, нельзя отгородиться, она окружает человека как бесформенная, засасывающая магма и всегда повернута к нему одной стороной — своей иррациональностью, своей непознаваемостью, своей враждебной непредвидимостью.

На реальность герой триллера никогда не может рассчитывать как на благожелательного, готового сотрудничать компаньона, никогда герой не может на нее положиться, заключить с нею пакт о ненападении. Сведение многообразного мира к одной только черте, абсолютность значения, придаваемого этой черте, и есть в данном случае мифологизация. Крайнее свое выражение, на наш взгляд, она получила в «Птицах» Хичкока.

Чтобы понять глубоко скрытую мысль картины, следует сравнить ее с литературным первоисточником — изменения, внесенные в сюжет, дадут нам представление о направленности режиссерского мышления. Сразу отметим: кроме пластической идеи — охваченных безумием птиц, нападающих на людей,— фильм не имеет ничего общего с рассказом Дафны дю Морье, легшим в его основу. У Хичкока выведены совершенно иные персонажи, иной придан и смысл разворачивающемуся действию.

Рассказ опубликован был в 1952 году, в самый разгар «холодной войны». В нем не содержалось никакого упоминания о внешнеполитической ситуации, не обозначено было даже точное время, описанные события про-

исходили в Англии, в глухом уголке на морском берегу, в уголке, как будто отрезанном от всего мира. Герой новеллы Нат Хоукен — инвалид войны, видимо, второй мировой. С женой и двумя детишками обитает Нат в своем маленьком домике. С миром связан лишь радиоприемником, по которому два-три раза в день слушает последние известия; три дня в неделю Нат занят на легких работах у соседа, фермера Тригга.

Нападение птиц объяснено у писательницы достаточно правдоподобно. Третьего декабря внезапный и сильный мороз сковал землю. Птицы, причем самые обычные — галки, вороны, воробьи, чайки, — лишились пищи. В рассказе постоянно упоминается злой ураганный ветер: массы холодного, арктического воздуха обрушились на побережье. Видимо, они наэлектризовали птиц, привели их в состояние нервного перенапряжения, и пернатые, обезумев, бросаются на людей, а промахнувшись, разбиваются о стены домов, о твердую почву — в самоубийственном забытье, на манер японских камикадзе.

Тригг, легкомысленно отнесшийся к опасности, надеявшийся распугать птиц выстрелами из охотничьего ружья, погибает вместе с семьей. Герой новеллы оказался более предусмотрительным — заколотил досками окна, трубы на крыше, забаррикадировал двери, и самое главное — он уловил периодичность в колебании птичьей агрессивности: они нападают только во время морского прилива, с отливом же успокаиваются, так что Нат находит время для передышки, находит время запастись необходимым и тем самым противостоять дальнейшим налетам. Последние страницы новеллы глубоко трагичны: радио молчит, не слышны последние известия из Лондона, приемник вообще не ловит ни одной станции, может быть, бесчинства птиц приняли глобальный характер, но все же остался один человек — инвалид Нат Хоукен, который благодаря разумности своей выстоял.

Жестокость мира, разлитое в нем зло не является у Дафны дю Морье проекцией душевных качеств героев рассказа, зло существует объективно, поверх персонажей и вне зависимости от них. Хичкок своей картиной утверждает обратное.

Фильм вышел в 1963 году, на одиннадцать лет позже книги, за это время многое изменилось в мире, но трудно теперь судить, возник ли иной замысел в связи с общей переменой ситуации или определен был частным ходом мысли режиссера. В одном интервью Хичкок назвал свое произведение «фильмом катастрофы»; через несколько фраз, в том же интервью, в эту рубрику он занес популярную картину Стэнли Креймера «На берегу»*. Что и говорить, соседство многозначительное. В книге «Кино по Хичкоку» Франсуа Трюффо обращается к режиссеру, наполовину спрашивая, наполовину высказывая бесспорную истину: «С 1945 года когда говорят о конце мира, без сомнения, имеют в виду атомную бомбу. Это действительно неожиданная идея — заменить бомбу тысячами птиц...»** В фильме тоже говорят о конце мира — так кричит пьяница в придорожном ресторане при известии о налете пернатых. К персонажу этому можно не относиться серьезно, но слово его остается и начинает свою работу в сознании зрителя.

Одновременно Хичкок явственно стремится ограничить действие — прежде всего географически — заключить его в рамки маленького поселка, даже одной семьи. Топология сюжета навязчиво доводится до сведения зрителя — экспозиция происходит в Сан-Франциско, где в зоомагазине молодая девушка из богатой семьи — Мелани Дэниэлс знакомится с преуспевающим адвокатом Митчем Бреннером. Все остальное действие разворачивается в городишке Бодега Бей, в сотне километров от Сан-Франциско; режиссер не удовлетворяется тем, что название городка упоминается в разговоре персонажей, он специально снимает придорожный щит с крупной надписью. Более того, действие как бы сосредоточивается вокруг дома Бреннеров, одиноко стоящего на берегу залива. Сюда,

---

* Piter Bogdanovič. Hičkok. Beograd, 1966, str. 128.

** F. Truffaut. Le cinéma selon Hitchcock, Paris, 1966, p. 218.

к родным — матери и сестре, — приезжает на уик-энд Митч, за ним вскоре следует и новая его знакомая.

Противоречие, возникающее в картине, как будто сознательно акцентировано режиссером: с одной стороны — «фильм катастрофы», глобальность масштабов, с другой — географическая замкнутость действия. Выход из противоречия может быть только один: земной шар, как гигантская мозаика, выложен из маленьких городишек Бодега Бей, мир до отказа заполнен ими, они как две капли воды сходны друг с другом; то, что происходит в одном, миллионы раз повторяется в других. И следовательно, имеется в этих городишках миллион раз повторенная сила, что, вырвавшись наружу, способна ввергнуть мир в непоправимую беду. Согласно Хичкоку, силой этой оказывается страх, рождающий ненависть.

В рассказе агрессивность птиц возникала внезапно; приступы ее чередовались с периодами спокойствия, но сила этой агрессивности, сразу достигнув определенной величины, затем уже не менялась — не уменьшалась и не увеличивалась. У Хичкока она нарастает постепенно. Птицы появляются буквально в первом кадре: Мелани, направляясь в зоомагазин, переходит улицу и где-то далеко за спиной девушки, в глубине кадра носится над домами стая птиц, может быть, излишне оживленно. В первый раз птица — одна птица! — нападает на Мелани, когда та плывет в лодке после тайного визита к Бреннерам; это происходит приблизительно к концу трети фильма. Потом яростных птиц появляется все больше и больше; в одном из последних эпизодов они уже не просто нападают на людей, они осаждают дом: разбивают оконные стекла, долбят двери. А в финальном кадре птицами — настороженными, выжидающими — покрыто все пространство вокруг дома Бреннеров. И это постепенное нарастание заставляет думать, что агрессивность прямо связана с каким-то процессом, происходящим внутри изображенного Хичкоком мира, непосредственно этим процессом определяется.

Хичкок рассказывал своему интервьюеру Питеру Богдановичу, что не хотел с первых же кадров пугать зрителя, напряженность должна была нарастать постепенно: «Я считал главным то, чтобы публика узнала характеры персонажей, особенно — характер матери, так как мать, в сущности, есть главное действующее лицо»*. В интервью, данном Трюффо, режиссер тоже много говорил о матери, главе семейства Бреннеров: почему в таком-то эпизоде она снята определенным образом, как меняется поведение Мелани в зависимости от поступков матери и т. д. и т. п. Дважды Хичкок прямо указывал на мать как на причину происходящей катастрофы, причем указывал не риторически, а кинематографически. Сначала режиссер сделал это во время первого массированного налета птиц: Мелани и учительница затеяли с детьми веселую игру на лужайке. Игра разрывается коротким, зловещим планом матери, выходящей из дома, и сразу после этого налетают птицы. Второе указание вкраплено в эпизод осады дома — забаррикадировавшись, Бреннеры и Мелани сидят в гостиной; Кэт, потрясенной недавней смертью учительницы, плохо, девочка просит Мелани, а не мать, помочь ей. Поддерживая шатающуюся, побледневшую Кэт, Мелани уходит, а камера долго снимает мать — сидящую неподвижно, напряженно, как будто к чему-то прислушивающуюся: не к шумам снаружи, а как бы к собственному внутреннему голосу. И опять в следующем кадре начинается атака птиц — пожалуй, самая яростная во всей картине. Между этими эпизодами есть еще один, столь же знаменательный: из придорожного ресторана Мелани сообщает в Сан-Франциско, в газету отца, о нападении птиц, и какая-то женщина, перепуганная за своих детей, кричит ей: «Все началось с того, что вы сюда приехали! Вы — дьявол!»

Ни один из персонажей фильма не характеризуется так подробно, как мать.

Мать постоянно гложет какая-то злая тревога. Птицы в фильме оказываются материализацией агрессивного, наступательного

* Piter Bogdanovič. Hičkok. Beograd, 1966, str. 128.

страха матери. Упомянутый раньше процесс нарастания зла — это развитие взаимоотношений матери с Мелани, чужаком, внезапно вторгшимся в устоявшийся мирок Бодега Бей. Но Хичкок не делал фильм о чудесах, о волховании, и не следует в матери видеть злую колдунью Гингему из «Волшебника Изумрудного города», которая насылает бурю на людей при помощи своих чар. Мать и описанная действительность — это как бы два тесно связанных, сообщающихся сосуда: уровень агрессивности в одном прямо определяет уровень в другом. В финале пережившую нервный шок, травмированную Мелани увозят к врачу; вместе с нею уезжают Бреннеры. Митч и мать, поддерживая под руки, ведут девушку к машине среди насторожившихся, готовых сорваться птиц. Мать мягка, даже нежна с Мелани — она почувствовала свою власть над девушкой, но стоит в будущем зародиться сомнению, опасению, и кошмар оживет, тысячи птиц снова взовьются в воздух...

«Птицы». Режиссер Альфред Хичкок

Теперь, после сказанного, мы можем глубже понять пессимистическую мысль режиссера о Бодега Бей и стандартном американском домике, как средоточии разрушительных сил глобального масштаба. Реальность есть лишь зеркальное отражение того зла и глухого, нерассуждающего страха, который в нем, в этом домике, обретается. Никакой иной реальности — объективной, развивающейся по своим законам — нет, весь мир состоит из подобного страха, как пар, как едкие испарения просочившегося из миллионов домиков и воплотившегося в сгустки ненависти — в птиц. В таком тумане живут все, и выбраться из него не могут, поскольку иной реальности не существует.

«Птицы» Хичкока (которого отнюдь не назовешь кинематографическим Аристофаном) оказались лебединой песней триллера, мифологизировавшего действительность как таковую, видевшего ее как однородную, плотную среду, с непостижимым упорством давящую на человека. С начала шестидесятых годов (на первых порах — робко, а потом все более уверенно) стала утверждаться в триллере иная сюжетная схема, где врагом личности объявлялась не вся реальность целиком, а лишь определенная ее часть, определенный ее фрагмент. Имя этого фрагмента — Организация.

Подобная трансформация снова (и в который раз!) вступает в противоречие с мыслью Морена о компенсаторном характере детектива: новый триллер отнюдь не дополнял жизнь эмоциями, которых ей недоставало; напротив, говоря об Организации, он отражал типичнейшее для шестидесятых годов явление. Советские экономисты Н. Н. Иноземцев, С. М. Меньшиков и А. Г. Мидейковский пишут во вступительной статье к книге Дж. Гэлбрейта «Новое индустриальное общество»: «60-е годы, особенно 1963—1966 годы, были периодом бурного циклического подъема в США. Темпы научно-технического прогресса ускорились. США вновь вырвались вперед по сравнению с Западной Европой. Крупные американские корпорации все шире использовали электронно-вычислительную технику, в больших масштабах развернули

научные исследования и опытно-конструкторские разработки. То был период становления новой стратегии империализма...»* Именно в это время наступила ситуация, когда, по словам того же Гэлбрейта, «на долю пятисот крупнейших корпораций приходится почти половина всех товаров и услуг, производимых в Соединенных Штатах»**. Именно в это время наступила ситуация, когда число американцев, обладающих частной недвижимой собственностью, сто лет назад достигавшее 80 процентов, сократилось до 20 процентов. В связи с подобным положением вещей Гэлбрейт имел полное право заявить, что «на предприятии и в обществе власть перешла ныне не к отдельным личностям, а к организациям. А современное экономическое общество может быть понято лишь как синтез групповой индвидуальности, вполне успешно осуществленный организацией. Эта новая индивидуальность с точки зрения достижения целей общества намного превосходит личность как таковую и обладает по сравнению с ней преимуществом бессмертия»***. Идея превосходства организации над отдельной личностью становится одной из центральных в «Новом индустриальном обществе»; можно сказать, что книга в некоторых своих разделах есть ода в честь этого превосходства, и, видимо, подобная идея была составной частью той «новой стратегии империализма», о которой говорят советские ученые. Не следует думать, что такие тенденции характерны были только для США. В Европе принципы «новой стратегии», то есть концентрации капитала, внедрения последних технологических методов, разрабатывала книга Жан-Жака Серван-Шрейбера «Американский вызов». О том, что она пришлась впору и попала на подготовленную почву, свидетельствуют цифры: книга по тематике своей экономическая, социологическая, не предназначенная для широкого круга читателей, сразу стала издательским бестселлером. В 1967 году, в течение двух месяцев, только во Франции вышло восемнадцать изданий книги, общий ее тираж достиг 500 тысяч экземпляров. Сразу же «Американский вызов» был переведен в двадцати шести странах; дирекция концерна «Фиат» рекомендовала труд Серван-Шрейбера как обязательное чтение для всех руководящих работников административного аппарата.

И не мудрено, что в подобной обстановке триллер принялся демонизировать Организацию, выдвигать ее в качестве основного субъекта действия, постепенно пришел к мысли, которую точно подметил еще Антонио Грамши, говоря о психологии буржуазного человека. Он, этот человек, питает уверенность, «что именно вне зависимости от отдельных индивидуумов существует нечто фантасмагорическое, существует абстракция коллективного организма, своего рода самостоятельное божество, которое не мыслит какой-то конкретной головой и тем не менее все же мыслит, которое не передвигается с помощью определенных человеческих ног и тем не менее все же передвигается и т. д.»*.

Этот новый безликий герой снабжен всеми мифологическими характеристиками из прежнего триллера — Организация окружает человека как плотная, зловещая магма, подчиняется каким-то своим законам, неподвластным и непонятным человеку; ибо отдельному индивидууму она всегда враждебна. Чтобы не грешить голословностью, обратимся к конкретным примерам.

Одним из первых триллеров о всемогуществе Организации во французском кино была «Баллада для хулигана» (режиссер Жан-Клод Боннардо, 1963). Организация здесь приняла ипостась самую зловещую из всех, какие знает «массовая культура», ипостась шпионской сети, ибо шпионская сеть в детективном изображении есть как бы синоним машины — это не только черта «Баллады», но и неисчислимого множества других картин.

Между зубьями ее и шестеренками оказывается Венсан Виван, герой картины Боннардо. Он намеренно, подчеркнуто трактован

---

* Дж. Гэлбрейт. Новое экономическое общество. М., 1969, стр. 15.
** Там же, стр. 36.
*** Там же, стр. 100—101.

* Антонио Грамши. Избранные произведения в трех томах, т. III. М., 1959, стр. 257—258.

режиссером как полная противоположность безликой функциональности шпионов.

В шпионской интриге Венсан Виван — лицо чуждое, эпизодическое. Он нанят, чтобы доставить в определенное место тайно ввезенный во Францию загадочный чемодан. Конечный пункт назначения герой не знает, трассу очередного этапа ему сообщают по окончании предыдущего; чемодан открывать нельзя — произойдет взрыв. Таковы условия задачи. Венсан намерен выполнять их честно, хотя и сознает неблаговидность своей миссии, но она, эта миссия, — единственный шанс заработать деньги и уехать из Франции вместе со своей возлюбленной, Мартой. На очередной станции, при очередном получении инструкций Венсан узнает, что в конце маршрута будет убит: «шестеренка» выполнит положенный ей маневр и будет удалена из машины за ненадобностью. Венсан не может обратиться за помощью в полицию — та сама преследует его. И «шестеренка» отваживается на мятеж, на бунт — Венсан расправляется со своим конвоиром и соглядатаем, приставленным организацией, пытается вскрыть чемодан. В конце картины герой погибает, но погибает вполне рассчитавшись с коварными работодателями, подстреленный полицейским.

При всей новизне сюжетной конструкции «Баллада для хулигана» из-за ординарности режиссуры не вызвала подражаний; но одно было найдено в фильме Боннардо точно и повторилось потом во множестве других картин: мотив неосознанного сотрудничества двух Организаций в деле преследования личности. Как бы ни были противоположны цели шпионов и полиции, все равно обе организации сходятся на этой малой, даже микроскопической точке реальности — в существовании отдельного человека и стремятся включить это существование в налаженные системы своего функционирования. В результате, они, как два огромных жернова, перетирают бытие индивида, уничтожают его.

Свое самоутверждение и полное зрительское признание триллер на этой стадии развития пережил благодаря творчеству Жана-Пьера Мельвилля, автора «Доносчика», «Второго дыхания», «Самурая» и «Красного круга». Тема «человек против Организации» нарастала у Мельвилля постепенно, начавшись в «Доносчике», где коллективную индивидуальность олицетворял собой всего один человек — тайный агент полиции; но четкости, законченности трактовка темы достигла именно в «Самурае» (1967). Здесь бандита-одиночку Джефа нанимает какой-то гангстерский синдикат для совершения «мокрого дела» — ликвидации неугодного синдикату человека. Но, выполнив задание, Джеф попадает в поле зрения полиции: не потому, что возникла вдруг какая-то случайность, свернувшая операцию с намеченного пути, не потому, что в решающий момент персонаж проявил слабость, заколебался, как это было в прежнем триллере, а потому лишь, что полиция — это тоже Организация; организация же всесильна, в то время как возможности одиночки ограничены, ничтожны перед ее лицом. Обнаружив преступление, полиция устраивает облаву — во всевозможных злачных местах схвачены те, на кого может пасть хоть мало-мальское подозрение. Потом наступает следующая операция — сомнительных людей сортируют по внешним данным, представляют свидетелям, тех, с кого подозрение снято, отпускают; на наших глазах разворачивается процесс промышленного производства виновника.

Относительно Джефа мнения свидетелей разделились, полиция вынуждена его отпустить: у нее нет улик, доказательств. Но подозрения с Джефа не сняты — за ним устанавливают слежку, в надежде, что гангстер выдаст себя, как-то себя проявит, попробует связаться с кем-нибудь или устранить свидетелей. Наступает одна из самых замечательных сцен картины, сцена в метро. Джеф действительно отправляется к своим работодателям за платой и замечает слежку. Режиссер придумывает здесь какую-то сплошную серию перемещений — нечто среднее между зловещим балетом и военной операцией. Джеф переходит из вагона в вагон; пропускает поезда, неожиданно меняет направления, но все равно, куда бы он ни попал, на каждом новом месте Джеф обязательно замечает ску-

чающий, как будто направленный равнодушно в сторону взгляд очередного филера. А в кадрах-перебивках дается карта на стене полицейского управления, и светящимися огоньками отмечаются на ней передвижения.

Джефу удается оторваться от слежки, но и работодатели не встречают его с распростертыми объятиями. Они в тревоге — Джеф может навести полицию; работника, ставшего опасным, решено убрать, и посланец хозяев стреляет в Джефа. К счастью или несчастью, гангстер уходит невредимым. Снова возникает знакомый нам уже мотив бессознательного сотрудничества двух враждебных организаций, как будто заключивших безмолвный пакт, направленный против одиночек. В финале фильма, обложенный со всех сторон, находящийся на грани провала, Джеф сам выбирает свою смерть. В этом мире, состоящем из организаций, одиночкам нет места, но место его, Джефа, у него не отберут — он сам отдаст его, в трагическом жесте утверждая свою свободу и независимость. Медленно, размеренно Джеф вытаскивает пистолет и направляет в главную свидетельницу — пианистку-мулатку, направляет демонстративно, чтобы все видели, чтобы вызвать ответные действия, и падает под выстрелами ворвавшихся полицейских. Пистолет, который вынули из руки мертвого Джефа, пуст. Может показаться, что герой «Самурая» в самой глубине своего поражения остался хемингуэевским «Непобежденным», что он осуществил свободный выбор, сознательно распорядился жизнью своей и смертью. Но свобода выбора была последней иллюзией в жизни Джефа. На самом деле он был лишен выбора, выбор отняла у него всемогущая Организация — не единственная, а обе вместе, лишив его равновеликих возможностей, оставив только одну из них — уйти со сцены. На усмотрение приговоренного оставлено было лишь время, место и обстоятельства ухода.

В «Самурае» Мельвиля центральный конфликт «антиорганизационного» триллера дан как-бы в своем химически чистом виде. На такой основе иные режиссеры стремятся усложнить мысль, ввести новые мотивы и обоснования. В этом отношении показательна недавняя картина французского режиссера Хозе Джованни «Последнее известное место жительства» (1970).

Некто Сорамон, глава банды, сидит в тюрьме; процесс над ним откладывается вот уже пять лет из-за того, что недостаточно улик, и главное из-за того, что основной свидетель обвинения Роже Мартен исчез. Чтобы не подвергать опасности себя и свою семью, он переменил место жительства. Поиски Мартена и составляют фабулу картины. В полиции безнадежное это дело поручено опытному инспектору Марко Леонетти, попавшему в опалу из-за своей принципиальности, и молодой восторженной сотруднице Жанне Дюма, со всем пылом юности стремящейся служить правосудию. Одновременно Мартена ищут и соратники гангстера-узника, их задача не допустить появление свидетеля на процессе.

Наиболее знаменателен в картине метод поиска. У Мартена есть дочь — трогательное, болезненное существо. Для нее обязательны регулярные визиты к врачу. Именно через дочь Леонетти и Жанна ищут скрывшегося свидетеля. Для полиции, для гангстеров, для своего учреждения или фирмы человек может исчезнуть, раствориться в анонимности; взаимоотношения человека с «коллективными индивидуальностями», однажды возникнув, могут прекратиться, не оставив никакого следа, поскольку были отношениями формальными — по обязанности, по службе, по случаю. Но те отношения, которые касаются самой сущности человека, не дадут ему скрыться, окончательно порвать связь с окружающими. На этом зиждется замысел полиции. Для достижения своих частных целей организация готова кощунственно воспользоваться тем, чему нет в ней места — страстями и чувствами, готова воспользоваться лучшим, что есть у индивида.

В конце концов Мартен дает показания. Потом Мартена отпускают домой, одного, без охраны — он сделал свое дело и для организации больше не существует. В тихом парке среди копающихся малышей и тихо беседующих мам подручный Сорамона

Грегг убивает Мартена — закалывает стилетом. Для банды он враг, свидетель, и поэтому не должен существовать как человек. Для той и другой организации человек и его функция уравнены, сливаются воедино — вне функции человек не воспринимается. У Хозе Джованни нет мотива пакта, есть нечто большее — горькая и пессимистическая мысль об антигуманизме всякой организации — стоит ли она по ту или эту сторону закона.

Сюжет об Организации, этом Сатурне, пожирающем своих детей, есть пока последнее слово в триллере. Конечно, на этом история жанра не кончится — новые повороты истории принесут с собой новые темы и породят новые сюжеты.

А. Чернышев, В. Пронин

Утраченные грезы, или Дайте мужа Кристине Луба

«И дождь смывает все следы» («Und der Regen verwischt jede Spur»).
Автор сценария Манфред Пурцер. Режиссер Альфред Форер. Оператор Ежи Липман. Композитор Эрих Фёрстль. Производство «Рокси-фильм» (ФРГ).

Ничто так быстро не устаревает, как модерн.

Стремление поспешать за прогрессом в кино, не отставать от самых истовых искателей после краткой дистанции чаще всего воспринимается как наивная самодеятельность. На недавней ретроспективе кинематографии ФРГ, устроенной Госфильмофондом, были показаны фильмы, сделанные всего лишь лет десять назад, но некоторые из них уже устарели. Бросалась в глаза нарочитая сложность кинематографического языка: ассоциативный монтаж, прихотливые стыки во времени, смешение яви с инфантильными грезами, любование многозначительной деталью. Так, в типичной картине «Охота на лис запрещена» (режиссер Петер Шамони) в кадре постоянно появлялись подстреленные раненые птицы, которых били лихие охотники. Становилось ясно, что это символ изломанного послевоенного поколения. Но навязчивая символика к финалу воспринималась как банальность; стилистика начинала раздражать своей претенциозностью...

Ничто так не живуче, как стародавняя мелодрама.

Подобно фривольному фарсу или костюмной исторической мистерии, она отлично сохранилась до наших дней и ничуть не постарела, перейдя с театральных подмостков на экран. Здесь она каждое десятилетие пластически обновляется, обогащаясь новыми оттенками в соответствии с требованиями времени. Сохраняя страсть к эффектным интригам, повышенную эмоциональность, питая склонность к морализаторству, мелодрама, тем не менее, охотно употребляет сегодня находки модерна в качестве своего рода интеллектуальной бижутерии.

Сюжетный стержень фильма «И дождь смывает все следы» заделан очень крепко. Во взаимоотношениях героев — никаких полутонов. Они любят, ревнуют, тоскуют — и все, почти как у Гейне: юноша девушку любит (и она его любит), а потом ей полюбился другой. Первый был француз, брюнет, второй немец, натурально — блондин. Уж не хотят ли авторы ленты вскрыть во взаимоотношениях этих двоих, лишь единожды трагически встретившихся молодых людей, глубинную историческую и нравственную подоплеку? И нет ли у них намерения вписать тему трагической вины немецкого народа за прошедшую войну, за страдания Франции в сентиментальную схему любовного треугольника?

О войне, о той давней розни говорится только один раз. Брутальный, агрессивно настроенный папаша вспоминает свое военное прошлое в частях рейхсвера. Юноша-француз, влюбленный в его дочь, замечает, что, к счастью, те мрачные дни миновали, и он может любить его дочь Кристину, не оглядываясь на прошлое.

Этот разговор за трапезой чрезвычайно важен для всего построения фильма. Дорож-

«И дождь смывает все следы»

ная катастрофа, в которой немецкий юноша явился виновником гибели француза, выдается чуть ли не за модель исторического конфликта...

Фильмы немецкой «новой волны» 60-х годов систематически воспитывали у зрителя ассоциативный подход к событиям: стыкуя образы различного ряда, режиссеры заставляли зрителя искать в повседневном быту знаки пережитой политической и моральной катастрофы. А через десятилетие посредственный фильм 1973 года «И дождь смывает все следы» уже спекулирует на этом эстетическом капитале, подавая мелодраматическую банальность в антинацистском плане, как концепцию преступления и наказания.

В данном случае мы имеем классический пример того, как в буржуазном кинематографе политика становится модой. Политический акцент подан не в лоб, а намеком, фильм рассчитан на двойного адресата: хотите, можно по старинке всплакнуть над незадачливыми марьяжными переживаниями юной Кристины. Но если вы зритель проницательный, то в мелодраме сумеете отыскать актуальные проблемы и философские комплексы.

Обращению к серьезным темам можно было бы радоваться, но беда в том, что это только спекуляция. С гораздо большей ремесленной дотошностью авторы преподносят повороты сентиментальной интриги.

Недавно в Штутгарте вышло социологическое исследование Мартина Остерланда «Изображение общества в кинофильмах». Автор скрупулезно подсчитал, какого рода ситуации и мотивы чаще всего встречаются в западном киноискусстве. Он даже сделал процентовку — как часто, например, дочери следуют родительским наставлениям или их нарушают. Особое внимание социолог, естественно, уделил фильмам западногерманским и австрийским, рассматривая их в совокупности и выделяя характерные повторяющиеся признаки. Некоторые из них будто бы прямо извлечены из фильма «И дождь смывает все следы». Например, говорится, что в кинематографии ФРГ не принято изображать социальные противоречия, обязательно приглажены антагонизмы между богатыми и бедными. В фильмах о любви фабула, как правило, держится на недоразумениях, запрограммированные перипетии возникают с самой первой встречи. Хотя книга вышла раньше фильма, совпадение нового произведения с заданной моделью лишний раз доказывает унифицированность кинопродукции.

В конце своей книги М. Остерланд делает серьезный пессимистический вывод о том, что современная общественная жизнь не проникает в кинематограф: «Такое общество выдает свои коммерческие интересы за романтические идеалы и заставляет кино подтверждать это. Зрители верят не в то, что фильм есть слепок с действительности, напротив, действительность они воспринимают как слепок с кино».

Несмотря на свою якобы социальную заявку, фильм «И дождь смывает все следы» создает выдуманный образчик жизни, предлагая зрителю стандарт страстей и страданий. Француз Ален, студент, изучающий германистику (этот его «некинематографичный» «скучный» интерес не отразился в фильме), и гимназистка Кристина Луба встретились, когда он искал среди узких старинных улочек Любека дом, где родился Томас Манн. Потом в картине не раз будет помянуто всуе имя автора «Будденброков». Авторы фильма очень любят литературные реминисценции, например, отец Кристины, злокозненный скептик, споря все с тем же Аленом, выражается точь-в-точь как гётевский Мефистофель, а в рекламном проспекте к картине было сказано, что отдельные моменты сюжета заимствованы из пушкинской «Метели». И это не для красоты слога, а чтобы приблизить свое детище к шедеврам искусства, чтобы к киномелодраме отнеслись всерьез, увидели в ней «большие традиции», восприняли ее в контексте высокого творчества.

Однажды в фильме декламируют «Лесного царя» Гёте, дабы баллада встала в параллель с судьбой бедного Алена. Как и у Гёте, Алена с самого начала подстерегают какие-то опасные силы, он отмечен печатью злого рока. Под дождем он знакомится с героиней своего романа, под дождем, мчась к ней на свидание, он найдет скорую смерть в автомобильной катастрофе. Старик кудесник, окруженный антикварной декоративной рухлядью, от его судьбы, угаданной по полету пера, приходит в ужас. Кристине задолго до беды уже чудится, что Ален погиб, исчез. Пролито красное вино, и капли его нарочно долго падают на лицо героя, предвещая кровавый исход истории. В романтических немецких балладах непременно присутствовали загадочность, недосказанность. Играя на привычном, кинематографисты и в свой фильм вводят элемент таинственности: героиня так и остается в неведении, чье же это коварство погубило ее любовь.

«И дождь смывает все следы» — это фильм про любовь, и по условиям жанра он заданно привлекателен для зрителей. Авторы создают целый каскад ярких лирических кадров. Но в сентиментальной идиллии этих кадров есть очевидная «альбомность»: такого-то рода картинки и хранят обычно, как семейную реликвию.

А между тем по мере развития, продвижения сюжета наше знакомство с героями не углубляется, остается поверхностным, чисто внешним, просто визуальным. Сколько бы событий ни происходило, сколько бы ни улыбалась, ни плакала Кристина Луба (ее играет Анита Лохнер), она так и воспринимается милой девочкой, моментами обаятельной, но ее обаяние не индивидуальное, а нарицательное, типовое — это обаяние возраста, определенного амплуа.

...После того, как Ален погиб, в дом приглашен Мартин Тоймер — это он спас полуживую Кристину, когда она под проливным дождем напрасно ждала Алена.

Мартин Тоймер — сын миллионера-заводчика; он наотрез отказался идти по стопам родителя, он рвется в небо в буквальном смысле этого выражения: Мартин — простой скромный курсант летного училища. Его честная строптивость, должно быть, призвана выразить дух эпохи, протест молодежи. Наследник концерна, он такой же, как все пилоты — ладный, славный длинноволосый парень. Только есть в нем какая-то потаенная грусть, след пережитой беды, слёд вины, которая заставит его в самом конце фильма направить свой самолет в последний роковой «штопор». И это последняя претенциозная попытка авторов картины вывести ее финал в высокий регистр темы вины и искупления.

Все участники мелодрамы пережили тяжкие испытания. Кристина потеряла свою

«И дождь смывает все следы»

первую любовь. Но авторы фильма так строят повествование, будто ровным счетом ничего не изменилось: семейство Луба сидит за столом в таких же чинных позах, дамы в тех же туалетах, как в тот раз, когда в дом был приглашен Ален. Теперь на месте Алена сидит Мартин, которого Кристина полюбила столь же преданно, пылко и быстро, как некогда Алена. Зрительницам в этой ситуации остается разве что поставить себя на место Кристины и взвесить: кто же более привлекателен, Мартин или Ален?

«И дождь смывает все следы» — это типичный пример имитации лирической драмы. Кристина вовсе не разлюбила Алена, она его никогда не любила, и к Мартину у нее тоже нет искреннего влечения, потому что в этом фильме подлинных чувств нет вообще. Современный коммерческий кинематограф постоянно использует внешнюю знакомую систему любовного сюжета, а к нему подключаются интересные бытовые подробности и с экрана смотрят симпатичные молодые лица. Зрителю приятно смотреть на них, следить за их треволнениями, но такие киногерои являют собой только оболочку образов. Фабула фальшива: в ней отсутствует оригинальное и неповторимое, что делает любовь любовью. Это — размножение адаптированных копий с полноценных произведений литературы и кино.

Всю вину, по сценарию, взвалили на отвратительного папашу Кристины. Этот злокозненный господин Луба противился ее чувству к Алену, скрыл правду о его гибели, отговаривал раскаявшегося преступника Мартина признаваться в содеянном: Мартин нужен был ему как зять — наследник капиталов. Таким образом, даже материальный конфликт присутствует в фильме, правда, в специфическом варианте — между богатыми и очень богатыми...

Втянутый в мелодраму новейшего образца промышленник Луба ведет себя несколько странно — он чересчур ревниво относится к дочери, опасаясь не безнравственного поступка с ее стороны, а того, что она позволит увлечь себя чувству, поддастся страсти, которая ее погубит. Мрачного чудака иногда влечет под кладбищенскую сень поразмышлять о суетности мирской жизни. Ну а потом он опять срочно включается в деловую сутолоку, уравнивая дебет-кредит.

Авторы фильма будто бы посягали на высокие проблемы, но в итоге все нравственные конфликты свели к отцу, который, сам того не ведая, творит несчастья, и это тоже очень

показательно для такого рода кинопроизведений. В классической мелодраме положено, чтобы был герой-злодей. И вот вам, пожалуйста, Карл Луба. В массовой кинокультуре зло не может быть социальным, его первопричина лежит лишь в отдельных чертах характера личности, в поведении, поступках, а не в устоях общества. И зрителей таким способом убеждают, что оно малоопасно, вполне преодолимо. Будь отец Кристины деликатнее, честнее, всей грустной истории с двумя роковыми исходами не произошло бы.

В редакцию приходило немало писем, в которых юные авторы делились восторгами, пережитыми во время демонстрации картины «И дождь смывает все следы». Почему же она пользовалась успехом у некоторых наших зрителей, особенно у молодых? В кинорецензиях стало уже в какой-то мере штампом говорить об эстетической неразборчивости части публики, что, разумеется, справедливо. В подобных довольно массовых восторгах по поводу заурядной сентиментальной ленты ясно сказывается отсутствие систематического кинопросветительства, которое учило бы зрителя нравственной и художественной зоркости.

Существует и еще одна причина, по которой зритель, в первую очередь молодой зритель, столь торопливо отдает свои симпатии картинам, подобным фильму Альфреда Форера. Зритель идет в кинотеатр, чтобы познакомиться с жизнью страны, где происходят важные политические перемены. Его интерес к образу жизни молодежи тоже вполне естествен. Зрителю же предлагают яркие рекламные картинки, но чтобы они не производили откровенно фальшивое впечатление, чтобы их радужность несколько померкла, в сюжет вклинивают несчастный случай.

Фильм играет на обычном влечении зрителей к «историям любви», а тут их предлагают целых две, да еще обе изобилуют роковыми превратностями... По существу, зритель мелодрамы невольно начинает помогать авторам, подыгрывать им, он сам вытягивает их ленту, заполняя схему сюжета и контуры образов собственным эмоциональным опытом или романтическими грезами, включает в эти невероятные лирические перипетии все, что уже было накоплено из знакомства с настоящей литературой или кинематографией.

В наше время привычными стали всякого рода синтетические заменители. И это не только приметы бытовых удобств или дешевого гардероба. Яркие, эффектные поделки все шире заполняют коммерческий экран.

Не мудрено, что зритель, который смотрит много эрзац-искусства, порой теряет чувство меры и вкуса. Поддаваясь ловкому ремесленному обману, он теряет чувство реальности, принимая дешевый суррогат за подлинные ценности.

Письмо в редакцию

Айвор Монтегю

Несколько слов Виктору Привато

По отрывкам, отснятым Эйзенштейном для фильма «Да здравствует Мексика!», создать «картину... максимально приближенную к авторскому замыслу» — такую идею, предложенную г-ном Привато, можно только приветствовать. Здесь следует помнить, однако, о соблюдении двух непременных условий.

Прежде всего — оригинальный материал должен быть сохранен в самом полном и целостном виде, без какого бы то ни было перемонтажа, окажутся ли то негативы или дубль-позитивы.

Г-н Привато пишет: «Даже в несмонтированном виде материал, снятый Эйзенштейном, имеет такое же выдающееся научное значение, какое имеют рукописи Толстого или Бальзака. И нет сомнения, что целые поколения киноведов и историков кино будут кадр за

Публикуемое письмо является откликом на письмо директора Госфильмофонда СССР В. Привато, опубликованное в «ИК», 1973, № 6.

кадром изучать и описывать его». Эту точку зрения я безусловно разделяю.

Однако изучение это может и не принести ожидаемых результатов, если придется иметь дело с материалом, обработанным чужими руками, пусть даже они будут самыми искусными и любящими. К счастью, техника и работа современных лабораторий так совершенны, что копии почти ничего не теряют по сравнению с оригиналом.

Я беру на себя смелость предположить, что именно это и имел в виду в своем предложении г-н Привато и что Госфильмофонд оставит нетронутыми имеющиеся оригинальные материалы, сделав необходимые для воссоздания фильма негативные и позитивные копии. Этот новый «авторизованный» фильм должен именно дополнить, но ни в коем случае не заменить оригинальный материал. Разрушить подлинник с тем, чтобы иметь его вероятный вариант — а он всегда останется лишь «вероятным», сколько бы ни был близок замыслу,— не то же ли самое, что разрушить ценное документальное свидетельство?

Я совсем не предполагаю, что это входило в намерения г-на Привато, и прошу у него прощения за, быть может, излишний педантизм, с каким я рассматриваю этот вопрос, но ведь в высшей степени важно, чтобы здесь не оставалось никаких неясностей и недомолвок.

Второе: нельзя допустить, чтобы создавалось впечатление, будто бы реконструированный фильм — это и есть тот, который вышел бы у великого мастера, что может случиться, если принять во внимание и творческую готовность стать соавтором Эйзенштейна и коммерческие соображения, связанные с прокатом и продажей фильма.

Известно, что Эйзенштейн недвусмысленно и во всеуслышание отказывался отдать монтажу главенствующую роль в творческом процессе создания фильма (в противоположность тенденции приписывать весь эффект произведения исключительно монтажу), он всегда защищал идею монтажа как неотъемлемого этапа в процессе работы над фильмом, когда творческий процесс мыслится как ряд равноценных последовательных периодов: период обдумывания и разработки сюжета, сценарный период, период подготовки к съемкам, период постановки и работы с актерами и — в т о м ч и с л е — период монтажа, включающий работу над музыкой. Тем не менее, в его собственном подходе к кино и в его стиле этот последний период был всегда самым важным. Поэтому нам следует помнить и отчетливо представлять себе, что мы всегда будем иметь дело с обработкой исходного материала, ровно настолько соответствующей вероятному оригиналу, насколько это может сделать талант преданных учеников. Перед нами никогда не будет (и не может быть) т о т фильм, так как т е замыслы могли представить только т е глаза и воплотить только т е руки.

Итак, если принять оба упомянутых условия, то не только советская, но и вся мировая кинематографическая общественность с энтузиазмом встретит предложение г-на Привато. Все мы преисполнены самых лучших пожеланий и надежд относительно его воплощения. Да и где же еще авторский замысел может быть передан с большей точностью, как не там, где столь же верные, сколь и полные творческих сил соратники сохраняют в памяти намерения своего учителя. Действительно, при тех ограничениях — и политических и финансовых,— с которыми мы сталкиваемся по сю сторону границы, предпринять такую попытку где-то на Западе просто не представляется возможным. А если учесть то бережное и любовное отношение, какое встретит в СССР подобная реконструкция, осуществленная с помощью учеников и коллег Эйзенштейна, то это весомое дополнение ко всему имеющемуся эйзенштейновскому наследию заставит будущие поколения кинематографистов всего мира чувствовать себя в долгу перед советскими кинематографическими организациями. (Здесь мне хотелось бы в качестве добавления сослаться на слова г-на Привато о том, что научный аспект не исчерпывает всего значения предлагаемой акции.)

Я хотел бы указать г-ну Привато и всем советским кинематографистам, заинтересо-

ванным в воссоздании эйзенштейновского замысла, еще на одно обстоятельство. Г-н Привато говорит о создании фильма «на основе имеющегося богатейшего негативного материала», совершенно справедливо упоминая, что ряд негативов уже использовался в художественных, короткометражных и учебных фильмах. Однако стоит ли с огорчением считать этот материал безвозвратно утраченным? В моем предисловии к последнему изданию записи Эрнста Линдгрена по фильму «Да здравствует Мексика!» я назвал несколько фильмов, содержащих отрывки из материала, отснятого Эйзенштейном. За точность этих сведений я ручаюсь. Несомненно, некоторые из этих фильмов можно будет найти и приобрести, если не в негативах, то, по крайней мере, их мелкозернистые дубль-позитивы. При реконструкции фильма полнота и обилие материалов должны быть таковы, чтобы обеспечить возможность выбора. И ни одного шанса пропустить здесь нельзя.

И еще один не всем известный факт. В Мексике группа Эйзенштейна в дополнение к материалу, непосредственно связанному с планом фильма, отсняла за время своих путешествий довольно много этнографического материала, никак не связанного с замыслом основной картины. (Сведения об этом факте, письменно удостоверенные с обеих сторон, были опубликованы в США.) Эти съемки — явление совершенно естественное, их проведение было вполне лояльным актом по отношению к финансирующим американским организациям (я не говорю здесь об их научном значении, которое еще предстоит оценить), так как они дали возможность использовать простои, неизбежно возникающие при работе над большим произведением. Таким образом, этот материал мог бы представить и коммерческую ценность, если бы у тех же финансирующих организаций хватило терпения и понимания оценить результаты работы. Разумеется, данный материал следует распознать и отделить от прочего. А насколько это трудно, можно видеть из того, что когда Джей Лейда показал Эдуарду Тиссэ (незадолго до смерти последнего) некоторые из блистательно скомпонованных кусков, сделанных на основе материалов американского Музея современного искусства и являвшихся, по его мнению, частью основного фильма, Эдуард тотчас же узнал в них этнографические документальные фрагменты. Помочь в разрешении подобной задачи мог бы, например, Г. В. Александров, да и сам Лейда. Во всяком случае, было бы разумно одновременно с отбором и обработкой материала для основной картины заняться и этой частью общей работы, что сократило бы и время и затрачиваемые усилия.

В заключение я могу сказать, что, всецело поддерживая проект г-на Привато, я ни в коей мере не хочу представить дело так, будто бы у меня есть какие-то особые сведения о замысле Эйзенштейна по поводу «мексиканского» фильма или о каких-либо материалах, неизвестных Госфильмофонду и пригодившихся бы при реконструкции. Вероятно, гораздо больше, чем я, знаком и с тем и с другим кто-нибудь из коллег и учеников Эйзенштейна в Советском Союзе или в иной стране, например, тот же Лейда. Но если на какой-либо стадии возникнут вопросы относительно английской копии законченного фильма или фильмов, я с радостью постараюсь оказать всю помощь, на которую буду способен.

Лондон

В. Шукшин

Брат мой...

В путанице ферм, кранов и тросов большой стройки девушка-почтальон нашла бригадира Ивана Громова... Иван, задрав голову, кричал кому-то:

— Смотреть надо, а не ворон считать!

Сверху что-то отвечали.

— Слезь у меня, слезь... Я тут с тобой потолкую! — проворчал Иван.

— Вы Громов?

— Ну.

— Телеграмма...

Иван взял телеграмму, прочитал... Посмотрел на девушку, сел на груду кирпичей, вытер рукавом лоб. (Девушка, видно, знает содержание телеграммы, понимающе смотрит на бригадира, ждет с карандашиком и квитанцией, где Иван должен расписаться.)

Иван еще раз прочитал телеграмму... Склонил голову на руки.

Подошли двое рабочих из бригады.

— Что, Иван?

— Отец помирает,— сказал Иван, не поднимая головы.

— Семен-то... кто это?

— Брат.

Подошли еще рабочие.

— Что?

— Отец у Ивана помирает.

...Взвыл с железной тоской паровоз.

Иван в тамбуре вагона. Курит. Смотрит в окно...

...Сеня Громов, маленький, худой парень, сидел один в пустой избе, грустно и растерянно смотрел перед собой. Еще недавно на столе стоял гроб. Потом была печальная застолица... Повздыхали. Утешили, как могли. Выпили за упокой души Громова Николая Сергеевича... И разошлись. Сеня остался один.

... Вошел Иван.

Сеня, увидев его, скривил рот, заморгал, поднялся навстречу...

— Все уж... отнесли.

Иван обнял щуплого Сеню, неумело приласкал. Тот, уткнувшись в грудь старшего брата, молча плакал, хотел остановиться и не мог... Досадливо морщился, вытирал рукавом глаза.

— Ладно, перестань. Ладно, Сеня...

— Он все ждал... кхэх... На дверь все смотрел...

— Ладно, Сеня.

Братья не были похожи. Сеня — поджарый, вихрастый, обычно непоседа и говорун — выглядел сейчас много моложе своих двадцати пяти лет. Ивану — за тридцать, среднего роста, но широк и крепок в плечах, с открытым сильным лицом, взгляд спокойный, твердый, несколько угрюмый...

— Ладно, Сеня, ничего не сделаешь.

Сеня высморкался, вытер слезы, пошел к столу.

Иван огляделся.

— Что же один-то?

— А кому тут?.. Были. Посидели маленько, помянули и ушли. Вечером тетка Анисья придет, приберется.

Иван закурил, присел к столу, отодвинув локтем тарелку с кутьей. Еще раз оглянулся по избе.

Сеня тоже сел.

— Поглядел бы, какой он сделался последнее время — аж просвечивал. Килограмм двадцать, наверно, осталось... А до конца в памяти был.

Иван глубоко затянулся сигаретой.

— Может, поешь с дороги?

— Пошли на могилу сходим.

Когда вышли из ограды, Иван оглянулся

на родительскую избу. Она потемнела, слегка присела на один угол... Как будто и ее придавило горе. Скорбно смотрели в улицу два маленьких оконца... Тот, кто когда-то срубил ее, ушел из нее навсегда.

— Завалится скоро,— сказал Сеня, догадавшись, о чем думает брат.— Перебрать бы — никак руки не доходят.

— У вас совхоз, что ли? — спросил Иван.

— Теперь совхоз... Отделение, а центральная усадьба в Завьялове. Когда колхоз был, поживее было. И район был в Завьялове — рядом совсем.

— А сейчас где?

— В Березовском.

— А ты шоферишь все?

— Шоферю. У нас в отделении шесть машин, я главный.

— Механик, что ли?

— Старший шофер, какой механик.

Пришли на кладбище.

Остановились над свежей могилой, обнажили головы... Мир и покой царства мертвых, нездешняя какая-то тишина кладбища, руки-кресты, безмолвно воздетые к небу в неведомой мольбе,— все это действует на живых извечно одинаково: больно.

Иван стиснул зубы, стараясь побороть подступившие к горлу слезы; Сеня шаркнул ладонью по глазам.

— Давай помянем,— сказал он.

Он, оказывается, прихватил бутылку вина и рюмку. Налил брату...

Иван выпил... Помолчал. Склонился, взял горсть влажной земли с могилы, размял в руке, сказал:

— Прости, отец.

— Уберемся с хлебом, оградку сделаю,— пообещал Сеня.— И березу посажу.— Налил себе, тоже выпил.

— Пошли, Сеня. Хоть по деревне пройдемся.

Обратно шли медленно.

— У тебя в семье-то все хорошо? — расспрашивал Сеня.

— Нету семьи,— неохотно ответил Иван.— Разошлись.

— Почему?

— Потом...

Сеня качнул головой, но больше об этом говорить не решился.

— Поживешь здесь хоть маленько-то?

— Некогда, Сеня.

— Поживи, братка. А то мне одному...

Иван переменил тему разговора.

— Ты-то почему не женишься?

Сеня горестно оживился.

— Женись!.. Когда они, паразитки, не хочут за меня. У меня душа кипит,— он стукнул себя в грудь сухим крепким кулачком,— а им — хаханьки. Пулей прозвали — и довольны. А я просто энергичный. Я не виноват, что не могу на месте усидеть. Вон она — недалеко живет. Валька-то Ковалева... Помнишь, нет?

— Ефима Ковалева?

— Но.

— Так она же вот такая была.

— А сейчас под потолок вымахала. Вот люблю ее, как эту... как не знаю... Прямо задушил бы, гадину! — Сеня говорил скоро, беспрестанно размахивая руками.— Но я ее допеку, душа с меня вон.

— Красивая девка?

— На 37 сантиметров выше меня. Вот здесь — во, полна пазуха! Глаза горят, вся гладкая... Я, как увижу, так полдня хвораю.

— Выбрал бы поменьше. Куда она тебе такая?

— Тут на принцип дело пошло. Вот тут оглобля одна рядом поселилась, на 43 сантиметра выше меня...

— Кто?

— Ты не знаешь, они с Украины приехали. Мыкола. Он тоже в нее втюрился. Так тот хочет измором взять. Как увидит, что я к ней пошел, надевает, бендеровец, бостоновый костюм, приходит и сидит. Веришь — нет, может два часа сидеть и ни слова не скажет. Сидит и все — специально мешает мне. Мне уж давно надо от слов к делу переходить, а он сидит.

— Поговорил бы с ним.

— Говорил! Он только мычит. Я говорю, если ты — бык, оглобля, верста коломенская, так в этом все? Тут вот что требуется! —

Сеня постучал себя по лбу. — Я говорю, я талантливый человек, могу сутки подряд говорить, и то у меня ничего не получается. Куда ты лезешь? Ничего не понимает!

Иван узнавал младшего брата. Как только ни называли его в деревне: «пулемет», «трещотка», «сорока на колу», «Корсак» — все подходило Сене, все он оправдывал. Но сейчас ему действительно, видно, горько было. Взъерошенный, курносый, со сверкающими круглыми глазками, он смахивал на подстреленного воробья.

— А она?

— Что?..

— Она-то как к нему?

— Она не переваривает его! Но он упрямый. Я опасаюсь, что он сидит, сидит и чего-нибудь высидит.

— Трепешься много, Сеня, поэтому к тебе серьезно не относятся.

— А что же мне остается делать? — остановился Сеня.— Что я — витязь в тигровой шкуре? Мне больше нечем брать.— Сеня вдруг внимательно посмотрел на брата.— Пойдем сейчас к ней, а?

— Зачем?

— Ты объяснишь ей, что внешность — это нуль! Ты же сумеешь, она послушает тебя. Ты ей докажи, что главное — это внутреннее содержание. А форма — это вон, оглобля. Пойдем, братка. Ты хоть поглядишь на нее. Я ведь весь уж высох из-за нее. А ей хоть бы что! Я сохну, а она поперек себя шире делается. Это не девка, а Малахов курган какой-то...

— Ты не захмелел?

— Да ничего! Что я?.. Я редко пью. Это счас уж... Пойдем.

— Ну пошли.

Возле соседнего с домом Ковалевых двора Сеня остановился, окликнул белоголового карапуза, который таскал за веревочку грузовик и гудел. Карапуз остановился...

— Жираф дома? — спросил его Сеня.

— Ой,— сказал карапуз,— он тебя мизинчиком поднимет.

— Скажи ему, чтоб вышел. Иди скажи. А я тебе завтра петушка привезу.

— Не обманешь?

— Нет. Счас посмотришь эту оглоблю. Иди, Васька, скажи: дядя Сеня пошел крепость брать: не прозевай.

Карапуз побежал в дом.

— Зачем ты? — спросил Иван.

— Счас увидишь...

— Ко-олька, иди клепость блать, Сенькапуля зовет,— закричал еще на крыльце карапуз.

— Пойдем, ни к чему это,— сказал Иван.

— Подожди, подожди... Счас увидишь.

На крыльцо из дома вышел огромный парень, еще в рабочей одежде.

— Здорово, Микола! — вежливо поприветствовал Сеня.— Иди познакомься с братом.

Микола вытер тряпкой грязные огромные ладони, подошел к воротцам, протянул руку.

— Мыкола.

— Иван.

— Костюм погладил? — спросил Сеня.

— Он у меня всегда хлаженый,— ответствовал Микола, не удостоив взглядом Сеню.

— Все, Микола,— Сеня высморкался на дорогу.— Больше он тебе не понадобится: идем договариваться насчет свадьбы.

Простодушный Микола беспокойно и вопросительно посмотрел на Ивана. Иван, чтоб скрыть неловкость, стал закуривать.

— Мели, Емеля...— сказал Микола.

— В общем, мы пошли.— Сеня первый деловито пошагал к дому Ковалевых.

Валя только пришла с работы, умывалась во дворе под рукомойником. Увидев входящих Ивана и Сеню, ойкнула и, накинув полотенце, побежала в дом.

— Куда вы?!.. Я же без кофты!

— Видал? — спросил Сеня, грустно глядя вслед девушке.

— Это Валька? — удивился Иван.

— Она.

— Ну, Сеня... тут, по-моему, тебе делать нечего. Господи, растут-то как!..

Ковалевы — отец, мать, молодая женщина с ребенком (невестка), младшая сестра Вали, школьница, тоже не по годам рослая, очень похожая на нее.

Поздоровались.

— Подсаживайтесь с нами,— пригласил хозяин.

— Спасибо, мы только из-за стола.

Братья присели на лавку у порога.

Ели хозяева молча, с крестьянской сосредоточенностью. Натруженные за день руки аккуратно, неторопливо носили из общей большой чашки наваристую похлебку. Один хозяин позволил себе поговорить во время еды.

— Не захватил отца-то, Иван.

— Нет.

— Чо же, долго ехать шибко?

— Четверо суток почти.

Хозяин качнул головой.

— Эка... занесло тебя.

Из горницы выглянула Валя.

— Заходите.

Сеня с готовностью поднялся, ушел в горницу. Иван остался поговорить с хозяином.

— Где робишь там?

— На стройке.

— Ничо получаешь-то, хорошо?

— Да ничего, хватает. А Петро-то ваш где?

— А тоже, не стой твоего, в город подался, судьбу искать. Вы ить какие нонче: хочу крестьянствую, хочу — хвост дудкой и... Наоставляют вот... с такими, и горя мало.— Старик кивнул в сторону невестки.

— Да уеду я, уеду, господи! — в сердцах сказала та.— Устроится он там маленько — уеду, лишнего куска не съем.

— Мне куска не жалко,— все так же спокойно, ровно продолжал старик.— Меня вот на их зло берет.— Он посмотрел на Ивана.— Уехать дело не хитрое. А на кого землю-то оставили? Они уехали, ты уедешь, эти (в сторону младшей дочери) тоже уедут — им надо нивирситеты кончать. Кто же тут-то останется? Вот такие, как мы со старухой? А нам веку осталось — год да ишо неделя. Вон он, Сергеич-то... раз-два и сковырнулся. Так и все уйдем помаленьку. Чо же тогда будет-то?

Из горницы выглянул Сеня.

— Иван, зайди к нам.

Иван бросил окурок в шайку, пошел в горницу. Слова старика нежданно вызвали в нем чувство вины; когда шел по улице и поразился пустотой в деревне, почему-то не подумал о себе.

Сеня ходил по горнице, засунув руки в карманы брюк. Видно, он только что горячо доказывал.

— Здравствуй, Валя.

— Здравствуйте.— Навстречу Ивану поднялась рослая, крепкая, действительно очень красивая девушка. Круглолицая, с большими серыми глазами... Высокую грудь туго облегала белая простенькая кофта. Здоровье, сила чувствовались в каждом ее движении, в повороте опрятной, гладко причесанной головы, во взгляде даже.

— Валя!..— невольно сказал Иван, пожимая ей руку.— Ты когда успела так вырасти?

— Годы, Иван... Вы уж сколько не были дома-то?

— Да ну, сколько?.. Ну, может, много. Только ты все равно не «выкай», я не привык как-то. Валя, Валя...

Валя засмеялась довольная.

— Что «Валя»?

— Красавица ты прямо.

— Да ну уж...

— Вот так мы ее тут и испортили,— встрял Сеня.— Каждый, кто увидит: «Красавица! Красавица!» А ей — на руку.

— Сеня, ты же первый так начал,— с улыбкой сказала Валя.

— Когда?

— Когда из армии-то пришел. Ты что, забыл?

— Так то я один, а то вся деревня: языки вот такие распустили...

— Нет, Сеня, тут распускай, не распускай, а факт остается фактом.— Иван сел на стул.— Как живешь-то, Валя?

— Хорошо.— Валя внимательно посмотрела на Ивана, усмéхнулась.— Надолго к нам?

— Да не знаю,— неопределенно ответил Иван. Вспомнились слова старика Ковалева, и он невольно опять подумал о них.— Курить здесь можно?

— Пожалуйста. Я сейчас принесу чего-нибудь...— Валя вышла из горницы.

— Видал, что делается? — спросил Сеня.

— Видал. Неважные твои дела.

— Просто пройдет по горнице, а у меня вот здесь, как ножами... Видал, как счас прошла?

Иван не успел ответить. Вошла Валя.

— Вот сюда пепел.

— Ты вот послушай его, если мне не веришь. Он больше нашего повидал,— начал Сеня.

— Ну? — Валя опять весело посмотрела на Ивана.

— Как было при царизме? — рассуждал Сеня.

— Как? — спросила Валя.

— Ручной труд. Эксплуатация человека человеком.— Сеня не мог сидеть, когда говорил.— Тогда, конечно, надо было, чтобы мужик был здоровый. Кого лучше эксплуатировать? Мыколу или меня? Мыколу. На него можно два куля навалить, и он понесет. Со мной хуже: где сядешь, там и слезешь. Теперь: наше время — атомный век. Спрашивается, для чего мне надо расти с колокольню? Я нажимаю стартер, завожу машину и везу три тонны. Сейчас даже модно маленьким быть. Японцы, например, все маленькие, и ведь живут — ничего! У нас же — как вымахает какая-нибудь жердь, так все рады-радешеньки, без ума прямо! — Сеня не на шутку расходился.— Вырос детинушка. Ладно, он, допустим, один восемьдесят. А вот этот фактор у него работает? — Сеня постучал себя по лбу.

— Пулемет ты, Сеня,— сказала Валя.— Наговорил сорок бочек... Ну, к чему ты все? Ведь по твоей теории выходит, что я... какая же я модная?

— Я про мужиков говорю.

— Так если мужикам не надо быть здоровыми, то уж бабам-то и подавно. А я вон какая...

Иван засмотрелся на девушку, Валя перехватила его взгляд, усмехнулась и покраснела.

— Куда же мне деваться-то такой? — спросила обоих.— Эксплуатации нет, кули не надо таскать. Что же мне: закрывать глаза да головой в прорубь?

Сеня беспомощно, с надеждой посмотрел на старшего брата. Тот пожал плечами.

— Иван, хорошо в городе? — спросила Валя, как-то излишне пристально глядя на него. Ей хотелось говорить с ним.

— По-разному, Валя. Как везде.

— Ну, с нами-то не сравнишь.

— Сами виноваты! — опять встрял Сеня.— Умоляют людей: записывайтесь в самодеятельность — нет, понимаешь...

— Пошли вы со своей самодеятельностью! Что я, дура, что ли: вылезу на сцену ногами дрыгать. Я ее проломлю там у них.

— Ты можешь любую роль играть, не обязательно ногами дрыгать. Дрыгают в танцевальном кружке, а есть — драматический.

В дверь горницы постучали.

— Внимание! — Сеня поднял палец кверху.— Счас будет — акт!

— Да,— сказала Валя.

Вошел Микола в бостоновом костюме.

— Здрасте.

— Здравствуй, Коля. Садись.

Микола сел на стул, поддернул на коленях наглаженные брюки. Видно, что это его привычная поза.

— Рассказал бы нам чего-нибудь про город, Иван,— попросила Валя серьезно.— Как там живут?

— Живут... Лучше расскажите, как вы живете? Мне тоже интересно.

— Микола, расскажи,— попросил Сеня.

— На провокации не идем,— ответствовал Микола.

— Иной раз посмотришь в кино, душа заболит,— заговорила Валя.— Вот, думаешь, живут люди! Все нарядные ходят, чистенькие... В комнатах все блестит, все под руками... Господи. Правда, что ли, так живут? — Валя смотрела на Ивана.

Сеня и Микола тоже смотрели на него. Ждали.

Иван долго молчал, задумчиво глядя на кончик сигареты.

Опять некстати припомнились слова старика. Поднял голову, увидел, что его с интересом ждут, усмехнулся.

— Я вам не скажу за всю Одессу... Поразному живут, ребята. Бывает, как в кино, бывает — похуже. Мне вот ночами часто

деревня снится. Покос... Изба родительская. А давеча глянул на нее, и больно стало: то ли она постарела, то ли я...

— Ну вот у тебя сколько комнат в квартире? — Сене неприятно было упоминать об избе: его совести дело, что она заваливается, так он чувствовал.— Комнаты три?

— Перестань, Сеня. Что вы взялись допрашивать меня?

— Кого же нам допрашивать больше? — спросила Валя.— Друг друга, что ли?.. Мы и так все знаем.

— Мне расскажите.

— Я могу за всех ответить: середка на половинке живем,— сказал Сеня.

— Скучновато живем,— добавила Валя.

— Выходи за Миколу,— посоветовал Сеня,— каждый день будешь со смеху умирать.

Микола спокойно посмотрел на Сеню, хотел что-то сказать, но решил, видно: не стоит.

— Замуж надо, действительно,— согласился Иван.

— Замуж — не напасть...— непонятно сказала Валя. И глядя на Ивана, спросила прямо: — А за кого замуж-то? Сене не подхожу — высокая, говорит, Микола — молчит. Не станешь же сама навязываться.

Обоих женихов слова эти ударили по сердцу.

— Минуточку!..— взвился Сеня.— Валя!..

Микола пошевелился на стуле, так что стул угрожающе скрипнул.

— Легкая провокация.

Валя запрокинула назад голову, громко, искренне расхохоталась. Все трое невольно засмотрелись на девушку, открыто любуясь ею.

— Все хаханьки,— заметил Сеня.

Микола пожирал Валю влюбленными глазами.

Иван смотрел внимательно, несколько удивленно.

Валя досмеялась до слез, вытерла воротничком кофты глаза, сказала:

— Не обижайтесь, ребята. Меня что-то смех разобрал. Бывает...

— Ну что, Сеня?.. Пойдем? — Иван поднялся.

— Посидите,— с просительной ноткой в голосе сказала Валя, глядя на Ивана. И такой это был взгляд — необычный, что Микола, например, обратил на него внимание.

— Устал я, Валя. Вы сидите, а я пойду прилягу немного.

— Ну уж...

— Правда. До свидания.

Сеня посмотрел на Миколу, Микола на Сеню... Оба остались сидеть. Валя встала и пошла провожать Ивана.

— У нас в сенцах темно...

В прихожей отужинали.

Младшей дочери не было дома.

Невестка переодевала для сна девочку. Хозяйка убирала со стола. Старик рубил у порога табак в корытце.

Иван остановился около него.

— Самосад?..

— Он самый. Какой-то не шибко крепкий нонче уродился. Листовухи уж много добавляю — все слабый.

Иван присел на корточки.

— Дай-ка попробую... Давно не курил.

— Спробуй, спробуй.

Валя стояла рядом, смотрела сверху на Ивана.

— Валька, ужинать-то... простынет все,— сказала мать.

— Потом,— откликнулась Валя.

Дед с Иваном закурили.

— Как?

— Хорош!

— Донничка ишо потом добавлю — ничего будет.

— Ну, бывайте здоровы.

— Мгм.

Иван с Валей вышли в темные сени.

— Давай руку,— сказала Валя.— А то тут лоб разбить можно. Вот здесь ступенька будет.

— Где?.. Ага, вот она.

— Вот... теперь ровно.

Остановились. Плавал в темноте огонек Ивановой папироски.

Некоторое время молчали.

— Ну иди, а то там женихи-то... скучают,— сказал Иван.

— Пусть маленько поскучают.
— Сенька-то правда любит, Валя.
— Я знаю. И Микола тоже.
— Ну?..
— А я не люблю.
Молчание.
— Что делать? — спросила Валя.
— Что делать... На нет — спроса нет. Обидно, конечно, за брата... Но этому горю не поможешь.
— Нет, а что мне-то делать?
— Валя!.. Ты уж сама большая — смотри.
— А я любить хочу.
— Пора.
— А почему ты с женой разошелся?
— Кто тебе сказал?
— Сеня.
— Во звонарь-то... успел уж.
— Почему?
— Сложно это, Валя...
— Разлюбил? Или она тебя?
— Иди к женихам-то.
— Сколько поживешь у нас?
— Не знаю... Побуду пока. Сеньке тяжело одному... Он хоть тараторит, крепится, а душонка болит...

А в горнице происходил такой разговор:
— Тебе надо громоотводом работать,— советовал Сеня.
— А тебе — комиком,— невозмутимо отвечал Микола.
— Ты хоть знаешь, сколько комики получают? — снисходительно спросил Сеня.
— По зубам, в основном. За провокации.
— Комики даже лауреаты есть, комики есть депутаты Верховного Совета. Вы же не понимаете ничего...
— А с какого этажа их спускают оттуда?
— Кого?
— Комиков.
— Я комик? Ладно. Вот она счас придет, я буду молчать. Ты ж за счет меня только держишься, потому что я говорю, а тебе молчать можно. А счас я буду молчать. Посмотрю, что ты будешь делать. Проведем такой опыт.
Микола молчал.
— Много вывезли сегодня? — спросил Сеня.
— Двенадцать ездок. Потом сразу два комбайна стали. Пока возились — стемнело.
— Сделали?
— Один. Ты ничего не заметил своим фактором?
— Чего заметил?
— Так.— Микола, видно, заметил какую-то перемену в Вале.
— Чего заметил-то?
Молчание.
— Ладно, счас я тоже буду молчать.
— Зря,— сказал Микола.
— Чего я не заметил?
Молчание.
— Все. Молчу и смеюсь внутренним смехом.
Вошла Валя. Села на кровать.
— Ну, что будем делать?
Молчание. Долгое.
— Вы что, поругались, что ли?
Молчание.
— Сень?
Молчание.
— Коля?
Молчание.
— Что случилось-то?
— Провоцирует,— пояснил Микола.
— Кто провоцирует?
— Вон...— Микола кивнул на Сеню.
— Я провожу опыт,— кратко сказал Сеня.
— Какой опыт?
Сеня сделал знак рукой.
Долго молчали все трое.
— Да ну вас! — рассердилась Валя.
Молчание.
— Тогда я ложусь спать.
— Сенька, брось,— взмолился Микола.
Сеня замотал головой — нет.

А Иван пошел к другу детства Девятову Василию.
Пришел, а у Девятовых — дым коромыслом: Василий спорил с женой, как назвать новорожденного сына.
— Ванька!..— кричала жена Настя.— Где это ты их видел нынче, Ванек-то?! Они только в сказках остались — Вани-дурачки. Умру, не дам Ванькой назвать.

— Сама ты дура,— тоже резко говорил Василий.— Сейчас в этом деле назад повернули, к старому. Посмотри в городах...

— На черта он мне сдался, твой город! Там с ума начнут сходить и ты за ними? Я своим умом живу.

— Да сын-то мой! — заорал Василий. Он был в рабочей одежде — заехал на время домой; у ворот стояла его машина.— Или чей?

— А мне он кто?!..

Супруги так увлеклись важным спором, что сперва даже не заметили гостя.

— Можно к вам? — спросил Иван.

— О! — удивился Василий.— Иван! Заходи.

Поздоровались.

— Что за шум, а драки нет?

— А вон — сына не дает Ванькой назвать.

— И не дам,— стояла на своем Настя.

— А как ты хочешь? — спросил ее Иван.

— Валериком.

— Иваны, говорит, одни дураки остались, в сказках. Много ты понимаешь! Спроси у него, как в городе...

— Мне ваш город не указ.

Иван заглянул в кроватку к младенцу.

— Лежит... А тут из-за него целая война идет. А чего ты, Настя, Иванов-то списала со счета? — спросил он Настю.— Не рано?

— Не рано.

— Зря. Иваны еще сгодятся.

— Вот кому сгодятся, тот пускай с ними и живет, а мы будем жить — с Валериком. Правда, сынок? — Мать подошла тоже к кроватке, склонилась над сыном.— Уй ти мой маленький, мой холесенький... Иваном... Еще чего!

— Ну, Валерик — это тоже не подарок,— заметил Иван, отходя от кроватки.

— Да плохо просто! — загорячился опять Василий.— Чем нехорошо — Иван Васильевич?.. Царь был Иван Васильевич.

— У нас счас, скажи, царей нету,— тютюшкалась мать с младенцем.— Нету, скажи, царей, нечего на них и оглядываться.

— Ну что ты будешь делать? — с отчаянием сказал Василий.— Ну, е-мое, Валериком он тоже не будет, это я тебе тоже не дам. Как недоносок какой — Валерик... Он должен быть мужиком, а не...

— Будет Валерик.

— Нет, не будет!

— Нет, будет!

— Назовите в честь деда какого-нибудь,— посоветовал Иван.— В честь твоего отца или твоего.

— Да они обои Иваны! — воскликнул Василий.— В том-то и дело!

Домой Микола пришел мрачный и решительный.

— Ты чего такой? — спросил отец.

Микола сел к столу, положил подбородок на кулаки, задумался.

— А?

— Так.

Отец готовился спать. Сидел на кровати в нижней рубахе, в галифе, босиком.

На печке лежал хворый дед Северьян.

До прихода Миколы они разговаривали, и теперь вернулись к разговору.

— Он, старик-то, говорит: мы, говорит, пахали их, те поля. Приехали, обрадовались: землищи-то! И давай. Ну, год, два, три пашем. Глядим, а песок-то с той стороны все ближе да ближе к нам. Нам, говорит, тогда старики и советуют: «Пусть эта земля лучше залежью будет, лучше поурежьте свои пашни, которые к северу, а эти не трожьте. Бросьте эти поля пахать, не трогайте». Собрались, говорит, мы миром и порешили: не пахать к югу от Сагырлака. И верно: остановился песок. Трава-то его держать стала. А счас опять все распахали... И уж заметно, как сохнет к северу. Еще вот лет пять попашем и сгубим пашню. Тогда и удобрениями ничего не сделаешь — сожгем только землю...

— Сказали бы начальству.

— А то не говорили! Доказывали: никакая это не целина, это залежь, специально которую не трогали, чтобы пески держать с юга. Ну, рази ж послушают!..

— Тять, я жениться надумал,— сказал Микола.

— Эка!..— удивился отец.— Кого же брать хочешь?

— Вальку Ковалеву,— негромко ответил Микола.

Отец кивнул головой: слышал кое-что.

— Ты говорил с ней насчет этого?

— Та-а...— Микола мучительно сморщился.— Нет.

— Я свататься не пойду,— заявил отец.

— Почему?

— Не хочу позора на старости лет. Знаю я такое сватовство: придешь, а девка ни сном, ни духом не ведает. Сперва договорись с ей, как все люди делают, тогда пойду. А то... ты вечно, Микола... все за тебя отец. Прогонют, потом житья в деревне не будет, бежать от стыда придется.

— Ну, ты тоже прынц выискался: свататься он не пойдет,— сердито сказал дед Северьян.— Ты забыл, Тимоха, как я за тебя невесту ходил провожать? Забыл.

Тимофей недовольно нахмурился.

— Ведь не пойдет она за него. Слышал я — бабенки трепались — не глянется он ей.

— Пойдет! — сказал дед.— За такого парня! Чего ей еще надо?

— Почему ты думаешь, что не пойдет? — спросил Микола.

— Это уж тебе лучше знать. Хоть бы поговорил с девкой!..

— Пойдем, тять. Я один не сумею.

— Счас, что ли? — испугался отец.

— Счас.

— Ты что, опупел?

— Надо... А то поздно будет. Прошу тебя, один раз в жизни сделай...

— Тимоха, помоги парню.

— Да почему счас-то? Кто так делает?..

— А то поздно будет. Фактор один появился... поздно будет.

— Какой фактор?

— Ну... поздно будет. Ее спровоцируют.

— Тимоха...

— Да ну вас к черту, вы что, на самом деле! Ночь-полночь — сваты заявились. Завтра хохотать все будут.

— Вот как раз счас самое время идти,— рассуждал дед с печки,— никто не увидит. Откажут — откажут, никто знать не будет.

Тимофей вздохнул, задумался.

— Какой фактор-то? — спросил он сына.— Сенька, что ли?

— Нет.

— Собирайтесь и идите, а то спать лягут люди. Ничего с тобой, Тимоха, не случится — сходишь, не похудеешь. Сделай одолжение парню. А девка, правда, хорошая — на ей пахать можно.

— Пойдем, тять.

— Язви вас в душу!.. Может, с матерью сходишь? Она счас придет...

— Та-а...

— Чего она, мать?.. Баба — есть баба. Иди, Тимоха. Вишь, загорелось парню: значит, надо. Раз какой-то хвактор появился, не надо тянуть. Они нонче такие: не успеешь глазом моргнуть — поздно будет. Опередить надо.

Отец снял грязные галифе, нашел в сундуке новые брюки, надел и, болезненно сморщившись, долго ловил негнущимися темными пальцами маленькую скользкую пуговицу на ширинке.

— Тц... сердце мое чует — на радость зубоскалам идем. Ни хрена из этого сватовства не выйдет. Подождем хоть дня-то?

— Днем хуже.

— Какая тебе разница, Тимофей?

— Вот сошьют, оглоеды!.. Не лезет, хоть матушку-репку пой.

— Чего там?

— Пугвица не лезет, мать ее...

— Подрежь ножницами петельку-то,— посоветовал дед.

Микола пригладил жесткие волосы. Долго стоял перед зеркалом.

— Чего бы сделать над собой? — спросил он деда.

Дед подумал.

— Ничего, иди так. И так хорошо. Главное, смейся там побольше. Смешно, не смешно — ты: «ха-ха-ха-ха...» Девкам это глянется. Был бы я не хворый, пошел бы с вами.

— Пол-литра-то брать, что ли? — спросил Тимофей отца.

— Возьмите в карман,— сказал дед.— Понадобится — она при себе. Не робейте, главное. Ты, Тимоха, тоже посмеивайся там по-

боле. А то ведь придете счас два земледава... слова сказать не сумеете...

Сеня был уже дома, когда пришел Иван.

— Что так скоро? — спросил Иван.

— Я один опыт провел: начал тоже молчать, как Микола. Он меня комиком зовет, а я ему счас доказал.

— Чего доказал?

— Что он без меня совсем пропадет.

— Чем доказал-то?

— Молчал.

— Ну?

— Ну, она нас обоих выгнала.

— Обои вы комики... Как дети, честное слово.

— Нет, пусть он теперь не вякает.

— Что, девок, что ли, не хватает в деревне?

— Они не такие...

— Зря ты, Сенька... Ты же видишь, не любит она тебя.

Сеня — в майке и в длинных трусах — задумался около сундука.

— Видать-то я вижу, братка,— серьезно и грустно сказал он.— А отстать не могу. Умом все понимаю, а вот тут... болит. И ничего не могу сделать. Девки есть... полно. Но все не такие.

— Чем она тебе так уж?

— Она какая-то надежная. Я бы с ней не пропал. Мне с ней легко как-то. Увижу ее, радуюсь, как дурак. Прямо, как праздник сделается. И вот ты же заметил: я сразу остроумный какой-то становлюсь, жизнерадостный... Счас уж — какое горе, и то... вспомнишь про нее, легче становится. Я бы с ней хорошо прожил.

Иван прилег. Закурил. Непонятно, то ли слушал брата, то ли думал о своем.

— А так просто жениться — лишь бы жениться — неохота. Вон ребята женются... Год-два поживут и уже надоели друг другу. Он норовит — как бы скорей из дому да выпить с дружками, она — ругаться. И как скоро ругаться выучиваются! Так поливает, другой старухе не угнаться. Что за жизнь?.. Ни себе, ни людям. Охота не так.

— Всем охота,— сказал Иван.— Не всегда получается. Ты сам крепко виноват: смеются над тобой люди...

— Они ж не со зла.

— Какая разница. Доверчивый ты, душонка добрая и та... вся открытая. А есть любители — кулаком туда ткнуть. Тоже не со зла, а так — от скуки: интересно посмотреть, как скорчишься.

— Да меня, вроде, ничего... любят.

— Хм...

— Так ведь и я их люблю! Оттого иной раз и выкинешь какую-нибудь шутку, чтобы посмеялись хоть. А то ходют, как сонные... Жалко порой делается.

— Мало били... не рассуждал бы так.

— Тебе что, часто попадало?

— Я так, к слову.— Иван поднялся. Прошел к порогу, бросил окурок в шайку.— Это хорошо, что ты парень веселый. Но иногда надо и зубы показать. А то заласкают, как... собаку шалавую, и последний кусок отнимут, и ничего не сделаешь. Пора это понимать, тебе уж, слава богу, двадцать шестой годик — не ребенок.

Иван прошелся по избе, остановился у окна.

— Тишина на улице... Ни песен, ни гармошки.

— Наработались люди — не до песен.

— Раньше-то что, не работали, что ли?

— Молодежи больше было.

— А где Ванька Свистунов? Тоже уехал?

— Ванька милиционером работает. Участковым. А живет в районе. Хорошо живет, дом недавно себе поставил.

— А Ногайцевы ребята?.. Колька, Петька.

— С Петькой я вместе в армию уходил. Меня-то в первый же год помяло в танке, а он дослужил. Отслужил и завербовался куда-то. Не знаю даже, где. А Колька на агронома выучился, тоже в районе живет.

— Нда-а...

— Да жить можно! — сказал Сеня, словно возражая кому.— От самих себя много зависит. Бежали-то когда? Когда действительно жрать нечего было. Счас же нет этого. Так уж... разбаловались люди, от крестьянской работы отвыкли. Учиться многие едут. Вот и нет никого. Ужинать будешь?

— А ты?

— Я не хочу что-то.

— Я тоже.

— Ты где был-то?

— К Ваське Девятову заходил. Чего-то мне, Сенька, мысли всякие в башку полезли... Шел счас дорогой, раздумался:..

— Какие мысли?

— Всякие. Нехорошо как-то стало.

— Залезла бы тебе одна мысль в голову — вот было бы дело.

— Какая?

— Остаться здесь. Я не из-за себя, а так... вообще. А чего? Все равно же... семьи там нету...

— А ты сам не подумывал уехать отсюда? — спросил Иван.

— Нет. Я один-то год в армии и то едва прослужил — тянет домой.

— Привык бы. Меня первое время тоже тянуло...

— Сам же говоришь: покос снится.

— Покос снится. Вообще, какой бы сон ни увидел, все я вроде вот в этой избе.

Помолчали.

— Он сколько в больнице лежал?

— Месяц. Потом меня вызвали: вези, говорят, домой.

— Он знал или нет, что у него...

— Нет. Может, догадывался последнее время. Один раз, недели за полторы, подозвал к себе и говорит: «Я знаю, у меня рак». Я успокоил его, бумажки всякие начал совать — вот, мол, гляди, тут написано. Меня в больнице научили. А последние три дня знал, что умирает.

— Что говорил?

— Ничего. Молчал. Тебя ждал...

— Пораньше бы телеграмму-то дал.

— Я думал, поживет еще. Кхах... Не надо про это. Забудешься — вроде ничего, а как... это... Лучше не надо.

— Не буду.

— С семьей-то почему не получилось?

— Та... длинная история. И поганая. Спуталась она там с одним. На работе у себя. Ну ее. Тоже не хочу об этом.

— Любил?

— Дочь жалко... Иной раз подкатит вот сюда — хоть на стенку лезь.

— Видаешь ее?

— Переехали они... В другом городе. Не надо, Сеня.

Долго молчали.

— Остался бы здесь, правда.

— Давай спать, поздно уже. Тебе ж на работу рано.

Выключили свет, легли.

Но не спалось обоим — лежали с открытыми глазами, думали.

Утром чуть свет к братьям пришла Валя.

— Поднялись? Здравствуйте! Давайте сготовлю вам чего-нибудь...

Сразу в маленькой избе сделалось как будто просторней, светлее, когда появилась она и зазвучал ее сильный, свежий голос.

— Сеня, давай за картошкой!.. Мясо-то есть?

— Господи! — воскликнул Сеня.— Завались! В погребе.

— Давай в погреб! А я пока приберусь маленько, а то заплесневеете тут. Иван, собирай половик, неси на улицу — вытрясем. Шевелитесь! Мне тоже на работу надо.

Сеня побежал в погреб. Иван неумело — ногой — начал было скатывать половик.

— Да не так, господи! Руками! Спина, что ли, отвалится — нагнуться-то боишься? Вот как. Неси. Я сейчас выйду. Отвык от деревенской работы?

— Какая это деревенская?..

— Она тут всякая, милок. У нас вон ребята коров доят, ничего.

— Брось ты?

— Чего? Поломались маленько и пошли. Комсомол помог, правда. Еще как доят-то!..

— Руками?

Валя засмеялась.

— Счас аппараты есть. Но и аппарат тоже не ногами управляется. Первое время ругались, а потом ничего... Смешно только смотреть на них. Неси.

Иван взял половик, понес во двор. Валя шла следом. Развернули половик, начали трясти.

Сеня вылез из погреба с куском мяса.

— Картошки я начищу.

— Давай.

Мимо ворот по улице прошел на работу Микола. Увидев Валю во дворе Громовых, склонил голову и прибавил шагу.

— Что ж не здороваешься, Коль? — крикнула Валя.

Микола буркнул что-то и свернул в переулок.

Валя посмотрела на Ивана и засмеялась.

— Чего ты?

— Так. Смешинка в рот попала. Держи крепче... Пыли-то! Жени ты его, ради Христа, Иван. А то старуха-то измучилась...

— Какая старуха?

— Тетка Анисья-то ваша. Шутка в деле — с конца на конец деревни ходить старой хозяйничать тут.

— Он же говорит, в столовой ест.

— Да ест — одно, а прибрать вот, помыть, постирать...

Выскочил Сеня на крыльцо.

— Жарить будем или как?

— Это как хотите.

— Иван?

— Мне все равно.

— Поджарим,— решил Сеня.

— Неси, хватит,— сказала Валя Ивану.

Иван свернул половик, и они ушли в избу.

На крыльцо опять выскочил счастливый Сеня... Пробежал по двору, набрал дров, снова исчез в избе.

...А над деревней, над полями вставало солнце. Тихо загорался нежаркий, светлый осенний день. Незримые золотые колокольчики высоко и тонко вызванивали прозрачную музыку жизни...

— Хо-о, Валюха!..— Сеня отвалился от стола.— На весь день наелся.

— Едок,— упрекнула Валя.— Съел-то всего ничего. Вот оттого и не вырос — ешь мало.

— Начинается старая песня,— недовольно заметил Сеня.— Шел я лесом-просекой...

— Спасибо, Валя,— сказал Иван.

— На здоровье.

Сеня заторопился на работу.

— Закурим, братка, и я побежал. Надо еще свой «шевролет» собрать. На ходу сыпется зараза.

Валя принялась убирать со стола. С затаенной надеждой глянула на Ивана.

Сеня прихватил из-под стола какие-то железки, остановился на пороге.

— Не тоскуй здесь один-то. Хошь, возьми у дяди Ефима ружьишко, перепелов сходи постреляй. Они жирные сейчас. Вечером похлебку заварим. Или порыбачь...

— Сеня,— сказал вдруг Иван,— возьми меня с собой.

Валя и Сеня посмотрели на него.

— Зачем? — спросил Сеня.

— Ну... посмотреть поля родные...

Валя усмехнулась и качнула головой.

— Поехали! — сказал довольный Сеня.

...Посреди поля стоят комбайн и грузовик. Неподалеку — «начальственный газик». В «газике» директор совхоза. Рядом стоит комбайнер.

Из-под грузовика торчат ноги шофера.

Сеня с Иваном подлетели на мотоцикле, вздымая за собой вихрь пыли. Сеня издали заорал:

— По пятьдесят восьмой пойдешь! Понял?! — Осадил мотоцикл, взял гаечный ключ и пошел к шоферу. Тот торопливо вылез из-под капота.— Развинчивай!

— Сеня...

— Быстро! А то я тебе счас нос отверну и к затылку приставлю.

— Не я же взял-то, разорался.

— А кто взял?

— Вон.— Шофер кивнул в сторону директора. Тот уже шел к ним.

— Здравствуй, Сеня.

— Что же получается: я...

— Подожди, Сеня, я сейчас все объясню. Этот охломон залил в картер грязное масло и побил вал. А так как тебя нет...

— Что, меня век, что ли, не будет?

— Но комбайн-то стоит. А твоя все равно разобрана...

— Ее собрать — полчаса.

— Ну...

— Что же я-то делать буду?!

— Надо достать вал.

— Где? — Сеня подбоченился, склонил голову набок.— Интересуюсь, где? Адрес.

— Чего-нибудь надо придумать, Сеня. Такое положение...

Иван наблюдал эту сцену со стороны.

— Ну, тогда я рожу его.— Сеня высморкался на стерню.— Если получится, можно двойняшку.

Шофер хмыкнул и сочувственно заметил:

— Трудно тебе придется.

— Чего трудно? — повернулся к нему Сеня.

— Рожать-то. Он же гнутый, спасу нет...— Он кивнул на свой израненный вал, валявшийся тут же.

Сеня пошел на него с ключом. Шофер отскочил.

— Сенька!..

— Ладно, Сеня, брось его,— сказал директор. И прикрикнул на шофера: — Делай свое дело! Остряк... Ты мне еще за вал заплатишь.

Шофер полез под капот. Директор взял Сеню под руку, отвел в сторону.

— Знаешь, у кого есть валы?

— У Макара?

— У Макара.

— Не даст. Вообще, я не хочу иметь с ним ничего общего.

— Хочешь не хочешь, а надо выходить из положения. Я бы сам поехал. Но мне он принципиально не даст. Ты как-нибудь на обаянии возьми его...

— Я его взял вчера на обаяние... Ладно, попробую.

— Попробуй.

Сеня с Иваном уехали.

Через десять минут они подлетели к правлению колхоза «Пламя коммунизма». Сеня опять высморкался, молодцевато взбежал на крыльцо... и встретил в дверях Макара Сударушкина. Тот собирался куда-то уезжать.

— Привет! — воскликнул Сеня.— А я к тебе... С добрым утром! — Сударушкин молча подал руку и подозрительно посмотрел на Сеню.

— Как делишки? Жнем помаленьку? — затараторил Сеня.

— Жнем,— сказал Макар.

— Мы тоже, понимаешь!.. Фу-у! Дни-то, а!.. Золотые денечки стоят!

— Ты насчет чего? — спросил Сударушкин.

— Насчет коленвала. Подкинь парочку.

— Нету.— Макар легонько отстранил Сеню и пошел с крыльца.

— Слушай, монумент!..— Сеня пошел за ним следом.— Мы же к коммунизму подходим... Я же на общее дело.

Макар невозмутимо шагал к своей «Волге».

— Дай пару валов!! — рявкнул Сеня.

— Не ори.

— Дай хоть один. Я же отдам... Макар.

— Нету.

— Кулак,— сказал Сеня, останавливаясь.— На критику обиделся?

— Осторожней,— посоветовал Макар, залезая в «Волгу».— Насчет кулаков поосторожней.

— А кто же ты?

— Поехали,— сказал Макар шоферу.

«Волга» плавно тронулась с места.

Сеня завел мотоцикл, догнал «Волгу», крикнул:

— Поехал в райком!.. Жаловаться. Готовь валы! Штук пять.

— Передавай привет в райкоме! — сказал Макар.

Сеня дал газку и обогнал «Волгу».

Когда выехали опять в степь, Иван попросил:

— Завези меня домой, Сеня.

— Чего?

— Да... неловко мне как-то: люди делом заняты, а я, как этот, как тунеядец. Да еще не знаю никого... Сколько много людей новых! Все приезжие, что ли?

— Есть приезжие. А Мишку-то Докучаева ты разве не знал?

— Какого Мишку?

— А шофер-то! Лаялся-то я с которым...

— Это Мишка?!

— Мишка.

— Не узнал. Глядп-ка!.. А директор приезжий?

— Он, вообще-то, из нашего района. В райкоме раньше работал, попросился в сов-

хоз. Сам попросился. Толковый мужик. А Макар — кулак.

— Ты не боишься так с ними разговаривать-то?

— А чего? — удивился Сеня.

— Да нет, я так... Ссади меня здесь, я пешком пройдусь.

Сеня остановился.

Иван слез и пошел по малой тропинке в деревню.

— Не скучай там! — крикнул Сеня. И газанул — поехал, оставляя за собой пыльный след в воздухе.

Иван догнал по дороге медленно двигающуюся подводу. Молодой человек, очень не деревенский на вид, вез на дрожках листовое железо.

— Отца хоронить приезжали? — спросил молодой человек.

— Да,— ответил Иван.— Только не успел.

— Он был безнадежен.

— А вы кто?..

— Я здешний доктор. Он у нас лежал.

Иван с удивлением посмотрел на молодого человека — очень уж он не походил на доктора.

— Хороший старик,— продолжал доктор.— Совестливый. Сам попросился из больницы — неудобно, что за ним ухаживают: судно подкладывают. Не привык, говорит, так. Ну, как там город поживает?

— Поживает... Что ему?

Молодой человек вдруг посмеялся своим мыслям.

— Видите, как у нас: поменялись местами. Я коренной горожанин.

— Вы что же, совсем сюда?

— Нет... Не думаю,— честно сказал доктор.— Наверно, как все: отработаю свои три года и поеду в свой город. А вас не тянет сюда?

— Как вам сказать...— замялся Иван.

— Значит, не тянет.— Молодой человек весело посмотрел на Ивана.— Знать, в далекий тот век жизнь не в радость была, коль бежал человек из родного села. Так раньше певали? Все нормально, все естественно...

— Куда это железо-то?

— Холодильник будем делать. Выроем глубокую землянку, изнутри обошьем деревом и железом... Сам додумался: медикаменты хранить. Едва выбил железо: дошли до личных оскорблений с директором совхоза. Он говорит: буду жаловаться, а я: не буду ваш плеврит лечить. У него, видите ли, плеврит, так вот пусть дальше шагает с ним. Придет на прием, я ему велю клизму поставить...— доктор весело поглядывал на Ивана.

— Но он же дал. Железо-то.— Иван тоже настроился на веселый лад. Как-то удивительно легко было с доктором.

— Дал, но обозвал молокососом.

— А вы его как?

— Я? Я почему-то назвал его веником. Почему веник, сам не знаю.

Иван засмеялся.

В приемной райкома партии было человека три. Сидели на новеньких стульях с высокими спинками, ждали приема. Курили.

Сеня присел рядом с каким-то незнакомым мужчиной усталого вида. Мужчина держал на коленях большой желтый портфель.

— Вы крайний? — спросил его Сеня.

— Э... кажется, да,— как-то угодливо ответил мужчина.

Сеня тотчас обнаглел.

— Я вперед пойду.

— Почему?

— У меня машина стоит. Так бы я ничего.

— Пожалуйста.

К Сене подсел цыгановатый парень с курчавыми волосами, хлопнул его по колену.

— Здорово, Сеня!

Сеня поморщился, потер колено.

— Что за дурацкая привычка, слушай, руки распускать!

Курчавый хохотнул, встал, поправил ремень гимнастерки. Посмотрел на дверь кабинета.

— Судьба решается, Сеня.

— Все насчет тех тракторов?

— Все насчет тех... Я сейчас скажу там несколько слов.— Курчавый заметно волновался.— Не было такого указания, чтобы закупку ограничивать.

— А куда их вам? Солить, что ли?

— Тактика нужна, Сеня,— поучительно сказал кучерявый.— Тактика.

Из кабинета вышли.

Курчавый еще раз поправил гимнастерку, вошел в кабинет. И тотчас вышел обратно. Достал из кармана блокнот, вырвал чистый лист, пошел в угол, к урне. Сеня с недоумением смотрел на него. Когда он чего-нибудь не понимал, он чуть приоткрывал рот. Курчавый склонился и стал вытирать сапоги.

Сеня хихикнул.

— Ну, что?.. Сказал несколько слов? Или не успел?

— Ковров понастелили,— проворчал курчавый. Бросил черный комочек в урну.

Усталый гражданин пошевелился на стуле.

— Что, не в духе сегодня? — спросил курчавого (он имел в виду секретаря райкома).

Курчавый ничего не сказал.

— Не в духе,— сказал усталый, повернувшись к Сене.— Точно?

— Я сам не в духе,— ответил Сеня.

— Вот так,— сказал секретарь курчавому.— Так и передай там.

— Ладно.— Курчавый вышел.

Вошел Сеня.

— Здравствуйте, Иван Васильевич.

— Здорово. Садись. Что?

— Прорыв. Один наш охломон залил в картер грязное масло... И, главное, без меня! Она, говорит, у тебя все равно стоит!..— Сеня даже руками развел.

— Что случилось-то? — Секретарь тряхнул головой.— Короче можно?

— Вал полетел. В результате стоит машина. А запасных нету...

— У меня тоже нету.

— У Сударушкина Макара есть. Но он не дает. И главное, убеждает: «нету». А я знаю...

— Так что ты хочешь-то?

— Позвоните Сударушкину, пусть он...

— Сударушкин пошлет меня куда подальше и будет прав.

— Не пошлет! — убежденно сказал Сеня.— Побоится.

— Ну, так я сам не хочу звонить. Что вам Сударушкин, снабженец? Докатились, что ни одного вала в запасе нету! Передай своему директору, чтобы он к обеду позвонил мне и доложил: «Вал достали». Я узнаю, будет стоять машина или нет. Все.

— Все понятно. До свидания. Значит, мы звоним?

— Звоните.

Сеня вышел.

— Великолепно! — Сеня не знал, куда теперь двинуть.

В приемной остался один усталый гражданин. Сидел, не решаясь входить в кабинет.

— Пятый угол искали? — вежливо спросил он и улыбнулся.

Сеня грозно глянул на него... И вдруг его осенило: городской вид, а главное, желтый портфель — все это вызвало в воображении Сени чарующую картину склада запчастей... Темные низкие стеллажи, а на них, тускло поблескивая маслом, рядами лежат валы — огромное количество коленчатых валов. И городской незаметно сует ему пару...

— Слушай, друг!..— Сеня изобразил на лице небрежность и снисходительность.— У тебя на авторемонтном никого знакомого нету? Пару валов вот так надо. Пол-литра ставлю.

Городской снял со своего плеча Сенину руку.

— Я такими вещами не занимаюсь, товарищ,—сказал он. Потом деловито спросил:— Он сильно злой?

— Кто?

— Секретарь-то?

Сеня посмотрел в глаза городского и опять увидел стройные ряды коленчатых валов.

— Нет, не очень. Бывает хуже. Иди, я тебя подожду здесь. Иди, не робей.

Городской поднялся, поправил галстук. Прошелся около двери, подумал...

Дверь неожиданно распахнулась — на пороге стоял секретарь.

— Здравствуйте, товарищ первый секретарь,— негромко и торопливо заговорил усталый, ибо секретарь собирался уходить.— Я по поводу своей жалобы.

Секретарь не разобрал, по какому поводу.

— Что?

— Насчет жалобы. Она теперь в вашем районе живет и...

— Кто живет в нашем районе?

Усталый досадливо поморщился.

— Я вот здесь подробно, в письменной форме...— Он стал вынимать из портфеля листы бумаги.— Целая «Война и мир», хе-хе... Насчет алиментов все. Она теперь в вашем районе живет...

— Вот тут на улице, за углом, прокуратура,— показал секретарь,— туда.

— Не в этом дело, товарищ секретарь. Они не поймут... Я уже был там.

Секретарь прислонился спиной к дверному косяку.

— Идите, там все понимают.

Усталый помолчал и дрожащим от обиды голосом сказал:

— Ну что же, пойдем выше.— Повернулся и пошел на выход совсем в другую сторону.— Все забыли!..

— Не туда,— сказал секретарь.

Усталый вернулся. Проходя мимо секретаря, горько прошептал: — А кричим: «Коммунизм! Коммунизм!»

Секретарь проводил его взглядом, повернулся к Сене.

— Кто это, не знаешь?

Сеня пожал плечами.

— А ты чего стоишь тут?

— Уже пошел, все.

Усталый грустно шагал серединой улицы — большой, солидный. Круглая большая голова его сияла на солнце.

Сеня догнал его.

— Разволновался? — спросил он.

— Заелся ваш секретарь-то,— сказал усталый, глядя перед собой.— Заелся.

— Он зашился, а не заелся. Погода вот-вот испортится, а хлеб еще весь на полях. Трудно.

— Всем трудно,— сказал грустный.— У вас чайная где?

— Вот, рядом.

— Заелся, заелся ваш секретарь,— еще раз сказал грустный.— Трудно, конечно: такая власть в руках — редко, кто выдерживает.

— Ты из города?

— Да.

— У тебя там на авторемонтном никого знакомого нету?

— А что?

— Пару валов надо...

— Волов?

— Валов! Коленчатых.

Грустный человек грустно посмеялся.

— Мне послышалось: волов. Надо подумать.

— Подумай, а?

Подошли тем временем к чайной. Вошли в зал. Грустный сказал:

— Сейчас... Сделаем небольшой закусон — что-нибудь сообразим.

— Давай без закусона,— попросил Сеня.

— Что, сильно некогда, да? Пожар, да?

Сеня промолчал на это. А человек с портфелем подтолкнул его вперед.

— Ну? Выпьем по сто пятьдесят... А там видно будет.— Он грузно опустился на стул, портфель поставил на стол.— Садись.

— Слушай, тут же нет по сто пятьдесят,— сказал Сеня.

— Как?

— Не продают.

— Тьфу!.. Демократия!

— Красного можно.

— Ну возьми хоть красного. У тебя деньги есть?

Сеня принес бутылку вина, стакан.

— А себе стакан!

— Мы же в город поедем. На мотоцикле. Как я поведу-то?

— А, валы-то... — Грустный налил полный стакан, выпил, перекосился... — Валики-валы...— Грустный опять налил полный стакан, выпил опять, перекосился.— Ну и гадость!.. Чего только не наделают.— Налил еще полстакана и еще выпил.— От так.

Закурили.

— Валы, говоришь?

— Валы.

— Прямо хоть караул кричи?

— Точно. Погода стоит...

— Мне бы ваши заботы... А на кой они тебе сдались, эти валы?

— Я же тебе объяснял: полетел...

— Нет, я про тебя говорю. Машина-то чья?

— Моя.

— Личная?

— Какая личная!..

— А, государственная?

— Ну.

— А почему тебе жарко?

— Так я же на ней работаю!

— А ты не работай. Нет валов — загорай. У них же все есть — пусть достанут. Они же самые богатые в мире. Они, вообще, самые умные. Законов понаписали — во! — грустный показал рукой высоко над полом.— А все без толку. Что хотят, то и делают!

Сеня оглянулся в зал.

— Чего ты орешь-то?

— Братство! Равенство!..— Грустного неудержимо вело. Он еще выпил полстакана.— Они на «Волгах» разъезжают, а мы вкалываем — равенство.

Сене было нехорошо. Он не знал, что делать.

— Брось ты, слушай, чего ты развякался-то? Поедем за валами.

— Вот им, а не валы! Пусть они на своих законах ездят. Я им покажу валы...— Грустный вылил остатки в стакан, выпил. — Пусть они — петушком, петушком. Пошли их к...

— Да мне нужны валы-то, мне-е! — Сеня для убедительности постучал себя пальцем в грудь.

— Вот им — принципиально! — Грустный показал фигу.

— Значит, не поедем?

— Нема дурных, как говорил...

— Что же ты мне, гад, голову морочил? Счас возьму бутылку, как дам по твоей люстре, чтоб ты у меня рабочее время не отнимал. Трепач.

— Потише, молодой человек. Сопляк. Разговаривать научились! Еще гадом обзывается... Я тебе найду место. Надо честно работать, а не махинациями заниматься! — Грустный явно хотел привлечь внимание тех немногих посетителей, которые были в зале.— А я на махинации не пойду!

Сеня оглянулся — никого знакомых мужиков не было. А одному такую глыбу не свалить. Это, видно, и понял этот, с портфелем, и это его приободрило.

— Щенок еще, а уже махинациями занимаешься! Химичишь уже... Я вот отведу сейчас в одно место, там тебе покажут валы.

— Вот сука! — удивился Сеня. И хотел было уже идти. И увидел, как в чайную вошел Микола... Повернулся к грустному и коротко и властно скомандовал: — Стать!

Теперь удивился грустный. Маленькие его глаза вовсе сошлись у переносья.

— Что-о?..

— Микола! — позвал Сеня.— Иди-ка сюда, тут твои поршня требуются.

Огромный, грязный Микола пошел к столику... Грустный трухнул.

— Чего? — спросил Микола.

— Шпион,— показал Сеня на лысого.— Счас мы его ловить будем. Стать!

— Брось дурить-то...

— Микола, ты бери портфель — там факты лежат,— а я буду его окружать.— Сеня двинулся «окружать».

Лысый взял портфель и пошел из чайной.

— Хулиганье, черти.

Сеня провожал его до двери. У двери дал ему ногой пинка под зад.

— От-тютюшеньки мои!

Лысый оглянулся во гневе...

— От так!.. По мягкой по твоей! — Сеня еще разок достал лысого.— Микола, иди, тут с моей ногой ничего не сделаешь — она у него, как перина. Тут кувалду надо...

Лысый плюнул и ушел от греха подальше.

Все сидевшие в зале с интересом и любопытством наблюдали за этой сценой.

Сеня вернулся к столику, где стоял Микола.

— Ты чо делаешь-то? С ума, что ли, сошел? — спросил Микола.

— Посулился гад такой вал достать, а сам обманул.

— Какой вал?

— Коленчатый. У нас вал полетел, а запасного нету. У вас нету?

— Что ты!..

— Хоть матушку-репку пой. К Макару, что ли, еще съездить.

— А что это за человек-то был?

— А хрен его знает.

— Так он же тебя счас посадит.

— Не посадит. А в «Заре» нет запасных, не знаешь?

— Ты лучше иди отсюда, он счас с милиционером придет.

Сеня посмотрел в окно, потом на Миколу.

— Да? Вообще-то лучше, конечно, без приключений...— И Сеня скоренько похромал из чайной.

Микола подошел к стойке, посмотрел меню... Задумался, посмотрел в окно и тоже пошел из чайной.

— Еще в свидетели счас запишут,— сказал он буфетчице на прощание.

Только к вечеру Сеня добыл вал. Но теперь у него стал мотоцикл. Сеня, грязный по уши, копался в нем.

Микола издалека узнал знакомую маленькую фигурку на дороге. Подъехал, остановился.

— Чего у тебя?

— Прокладку пробило... Зараза.

Микола подошел, тоже склонился к мотоциклу.

— Вроде сделаю, начну заводить — чихнет пару раз и глохнет.

Микола внимательно исследовал неполадку... Покачал головой.

— Надо новую.

— Надо... Курево есть?

— Есть.

— Давай перекурим это дело.

Микола, вынимая из кармана папиросы, увидел коленчатый вал.

— Достал?

— Достал. Новенький. Если теперь кто сунется еще раз к моей машине, стрелять буду.

— А где достал?

— Тайна, папаша, покрытая мраком.

— Трепло.

— Там больше все равно нету.

...Сидели, курили.

Мимо, по тракту, шли и шли машины, груженные хлебом. Навстречу ехали пустые. А когда машин не было, слышно было, как в сухом теплом воздухе стрекочут кузнечики и заливаются вверху невидимые жаворонки.

Поле за трактом было уже убрано; земля отдыхала от гула машин и тучной ноши своей — хлеба. Только одинокие свежие скирды соломы золотились под солнцем.

Парни смотрели вдаль, думая каждый о своем.

— По двадцать семь на круг выходит,— сказал Микола.— Такой даже у нас редко бывал.

Сеня взял с земли какой-то плоский предмет, обернутый тряпкой... Развернул тряпку, показал — патефонная пластинка.

— В районе купил.— Сеня прищурил глаза, прочитал: — Рада Волшанинова. «Уйди». «Когда душа полна» — в скобках. Нет, вот эта: «Не уезжай ты, мой голубчик». Тоже — Рада. Братке везу, пусть послушает. Тонкий намек...

Микола глянул на Сеню... Поднялся, задавил каблуком окурок.

— Нужны ему твои... голубчики, как собаке пятая нога.

— Ничего говорить не буду, заведу молчком и сяду. Вот поет, слушай!.. Я давеча в раймаге чуть не заплакал. Давай забросим к тебе мотоцикл, а то я тут ночевать буду. Бери его...— Сеня завернул пластинку, взял коленчатый вал и понес в кабину.

Микола повел мотоцикл к задку кузова.

Вместе забросили мотоцикл в кузов.

Поехали.

Сеня положил пластинку в багажничек. Вал держал в руках, как ребенка.

Молчали.

...Иван курил, сидя на кровати.

Валя подошла к нему.

— Встань-ка, я застелю.

Иван поднялся... Оказались друг против друга. Близко. Иван засмотрелся в ее чистые, чуть строгие от смущения глаза...

— Сватать меня вчера приходили,— тихо сказала Валя.

Иван молчал.

— Что же не спросишь — кто?

— Я догадываюсь.

— Ну? — требовательно и нетерпеливо спросила она.

— Что?

— Что же не спросишь, чем кончилось-то? Сватовство-то.

— Я знаю.

— Господи!.. Все-то он знает. Какой ведь еще... Чем?

— Отказом.

— Отказом... Легко сказать: мне их жалко обоих. Сеньку даже жальчее.

Помолчали.

— Почему ж ты молчишь-то, как каменный?

— Потому что мне тоже жалко.

— А меня так вот никому не жалко!.. Или ты это — из жалости?

Иван повернул ее лицом к себе.

Валя быстро смахнула ладошкой слезу.

— Господи... так скоро и такой дорогой стал — Валя сняла у него с подбородка табачинку, прижалась горячей ладошкой к заросшей щеке, погладила.— Колючий...

Иван обнял ее, прижал к груди. Долго стояли так.

— Валя, Валя... Мне кажется, я сумку отнимаю у нищего на дороге.

— Ты про Сеню?

— Про Сеню и про...

— Ну, а что же мне-то делать, Ваня, голубчик? Мне ведь тоже любить охота. Кто же любить не хочет?

— Все хотят,— согласился Иван.

— Если бы я пожила-пожила да снова родилась, тогда можно и так как-нибудь. А снова-то не родишься.

— Тоже верно. Все понимаешь.

— Господи, я вообще все понимаю! Мне, дуре, надо было мужиком родиться, а я вот...

— Не жалей.

— Как не жалеть! Были бы у нас права одинаковые с вами, а то...

— Что?

— Вам все можно, а наше дело — сиди скромничай.

— Что — «все»-то?

— Да все! Захотел парень подойти к девке — подходит. Захотел жениться — идет сватает. А тут сиди выжидай...

Иван крепко поцеловал ее.

— Чего глаза-то закрыла?

— Совестно... И хорошо. Как с обрыва шагнула: думала, разобьюсь, а взяла — полетела. Как сон какой...

Иван поцеловал ее в закрытые глаза.

— Теперь смотри...

Когда он ее целовал, вошел Сеня... Мгновение стоял, пораженный увиденным, потом повернулся и хотел выйти незамеченным. Но споткнулся о порог... В этот момент его увидел Иван. Валя ничего не видела, не слышала. Открыла глаза, счастливая, и ее удивило, как изменился в лице Иван.

— Ты что?

Иван прижал ее, погладил по голове.

— Ничего. Ничего.

— Так как-то изменился...

— Ничего, ничего. Так.

Сеня загремел в сенях, закашлял.

— Сеня идет.

Валя отошла к столу, принялась готовить.

— Как раз к ухе-то. Сейчас — страда, некогда, а то часто на речке пропадает.

Вошел Сеня. Улыбчивый.

— Привет!

— Здравствуй, Сеня! Как раз ты к ухе своей любимой подоспел.

— Так я ведь... Где только не подоспею!— Сеня мельком глянул на Ивана, проверяя: видел тот его, как он выходил из избы?

Иван ничем себя не выдал — сидел как всегда спокойный.

— Меня везде поднесет.— Сеня боролся с собой, как мог — горько было.— Ходил удить?

— Посидел маленько. Плохо клюет.

— Э-э, это уметь надо! Мы вот с дядей Емельяном всегда вместе ходим и сидим на одном месте — он нарочно подсаживается... И что ты думаешь? Я не успеваю дергать, а он только матерится. А я и сам не знаю, как у меня получается. Иной раз и не хочешь, а смотришь — клюет.

Иван кивнул головой, поддакнул:

— Бывает. Что это у тебя?

Сеня положил пластинку, достал проигрыватель, завел.

— Ты чего это, Сень? — спросила Валя.

— Пластинку одну купил... Услышал даве́ча в раймаге — поглянулось...

Иван, когда Сеня суетился с патефоном, смотрел на него. И ему нелегко было. Только Вале было легко и хорошо.

— Какую пластинку-то?

— Вот... слушай.

Не уезжай ты, мой голубчик,
Печально жить мне без тебя.
Дай на прощанье обещанье:
Что не забудешь ты меня.

Цыганистый — с надрывом — голос больно ударил по трем потревоженным сердцам. Трое, притихнув, внимательно слушали.

Скажи ты мне, скажи ты мне,
Что любишь меня,
Что любишь меня.
Скажи ты мне, скажи ты мне,
Что любишь ты меня,—

стонал, молил голос.

Сеня, пытаясь унять боль и волнение, хмурился, швыркал носом. Ни на кого не смотрел.

Валя повлажневшими глазами открыто смотрела на Ивана.

Иван курил, тоже слегка хмурился, смотрел вниз, как виноватый.

Когда порой тебя не вижу,
Грустна, задумчива сижу;
Когда речей твоих не слышу,
Мне кажется,— я не живу.

Слушают...

Сеня...

Иван...

Валя...

Скажи ты мне, скажи ты мне,
Что любишь меня.
Что любишь меня.
Скажи ты мне, скажи ты мне,
Что любишь ты меня.

«Она» допела... Сене невмоготу было оставаться здесь еще. Он вскочил, глянул на часы...

— Я ж опаздываю! Елкина мать... у меня же дел полно еще!

— Уху-то,— сказала Валя.

— Не хочу,— сказал на ходу Сеня и вышел, не оглянувшись.

— Хорошая песня,— похвалила Валя.— Душевная.

Иван встал, принялся ходить по избе.

— Сенька все видел.

Валя резко обернулась к нему... Ждала, что он еще скажет.

— Ну? Что дальше?

— Все. Отнял все-таки сумку-то... Встретил на дороге и отнял. Среди бела дня.

— Так...— Валя села на стул, положила руки на колени.— Жалко?

— Жалко.

— Что же теперь делать-то? Ограбил нищих — ни стыда, ни совести — теперь хватай меня, догоняй этих нищих и отдавай обратно.— Валя насмешливо и недобро прищурила глаза.— А как же?

Иван остановился перед ней. Тоже резковато заговорил:

— А усмешка вот эта... она ни к чему! Больно мне, ты можешь понять?

— Нет, не могу. Ты куда приехал-то? К нищим, к темным... И хочет, чтоб его тут понимали. Не поймем мы.

— Ну, и к черту все! — Иван обозлился.— И нечего толковать... Вас, я вижу, не тронь здесь! «Мы темные, такие-сякие».

— Да не мы, а ты нас сюда жалеть-то приехал, болеть за нас.

— Значит уехать надо!

— Уезжай, правильно. А то мы тут с жалобами полезли со всех сторон... с любовью. Обрадовались.

— Перестань так говорить! — резко сказал Иван.— Если не понимаешь, слушай, что другие говорят.

— Вот теперь понятно.— Валя встала, подошла к рукомойнику, сполоснула руки, вытерла их... И вышла.

Иван сел к столу, склонился на руки... Болезненно сморщился, скрипнул зубами.

— Ммх...

Встал, начал ходить.

Сеня пришел на берег родной своей бурной реки.

Река здесь врывалась в теснину, кипела, катила крутую волну. Купались в ней редко — холодно и опасно.

Неподалеку от деревни находился санаторий — белел издали поместьем.

Дул ветерок; похоже, нагоняло дождь. Река была вовсе неприветлива...

На берегу собрались туристы, отдыхающие... Смотрели на реку, бросали ей в рассерженную морду палки. Кто-то, глядя на эти палки, обнаружил такую закономерность:

— Смотри, чем дальше палка от берега, тем дольше ее не выбрасывает.

— Да.

— Простите, сэр, это велосипед.

— Почему?

— Это давно известно. Корабли в шторм стараются уйти подальше от берега.

— Я думал не о законе как таковом, а о том, что это... похоже на людей.

— ? ?

— Сильные идут дальше. В результате: в шторм... в житейский, так сказать, шторм выживают наиболее сильные — кто дальше отгребется.

— Это слишком умно...

— Это слишком неверно, чтобы быть умным.

— Почему?

— Вопрос: как оказаться подальше от берега?

— Я же и говорю: наиболее сильные...

— А, может быть, так: наиболее хитрые?

— Это другое дело. Возможно...

— Ничего не другое. Есть задача: как выжить в житейский шторм? И есть решение ее: выживают наиболее «легкие» — любой ценой. Можно за баркас зацепиться...

— Это по чьему-то опыту, что ли?

— По опыту сильных.

— Я имел в виду другую силу — настоящую.

— Важен результат...

В этот момент Сеня появился на берегу.

— Освежиться, что ли, малость! — сказал он.

— Куда вы? — удивились очкарики.— Вы же простынете! Вода — пять градусов.

Сенька даже не посмотрел на очкариков (там была женщина среди них, Сеня на них — на всех — обиделся). Снял рубаху, штаны... Поднял большой камень, покидал с руки на руку — для разминки. Бросил камень, сделал несколько приседаний и похромал волнам навстречу. Очкарики смотрели на него.

— Остановите его, он же захлебнется! — вырвалось у девушки.

(Девушка — еще и в штанах, черт бы их побрал с этими штанами. Моду взяли.)

— Здешний, наверно.

— По-моему, он к своим тридцати шести добавил еще сорок градусов.

Сенька взмахнул руками, крикнул:

— Эх, роднуля! — И нырнул в «набежавшую волну». И поплыл. Плыл саженками, красиво, пожалуй, слишком красиво — нерасчетливо. Плыл, и плыл, орал, когда на него катилась волна:

— Давай!

Подныривал под волну, выскакивал и опять орал:

— Хорошо! Давай еще!..

— Сибиряк,— сказали на берегу.— Все нипочем.

— Верных семьдесят шесть градусов.

— ...авай! — орал Сеня — Роднуля!

Но тут «роднуля» подмахнула высокую крутую волну... Сеня хлебнул раз, другой, закашлялся... А «роднуля» все накатывала, все била наглеца. Сеня закрутился на месте, стараясь высунуть голову повыше. «Роднуля» била и била его холодными мягкими лапами, толкала вглубь...

— ...сы-ы! — донеслось на берег.— Тру-сы спали-и!.. Тону!

Очкарики заволновались.

— Он серьезно, что ли?

— Он же тонет, ребята!

— Э-эй! Ты серьезно, что ли?!

— Да, серьезно, какого черта!..

— ...у-у,— орал Сенька. Он серьезно тонул. Видно было, как он опять хлебнул... Скрылся под водой, но опять выкарабкался. Но больше уже не орал.

— Лодку! Лодку!..— забегали на берегу.— Эй, держись!

Побежали к лодке, что лежала метрах в ста отсюда и далеко от воды. Но кто-то разглядел:

— Она примкнута к коряге.

— Черт, утонет ведь! Еще хлебнет пару раз...

— Ребята, ну что же вы?! — чуть не плакала девушка в штанишках.

Голова Сеньки поплавком качалась в волнах, скрывалась из вида, опять появлялась... И руками он теперь взмахивал реже.

— Ребята, ну что вы?!

Двое очкариков начали торопливо сбрасывать с себя одежду. Вот скинул один, прыгнул в воду, ойкнул и сильно погреб к Сеньке. И второй прыгнул в воду и стал догонять первого.

— Эй, держись! Держи-ись! — кричала девушка и махала зачем-то руками.— Ребята, они успеют?

— Успеют.

— Вот фраер-то!..

— Зачем он полез-то!

— Семьдесят шесть градусов, Николай верно говорил.

— Трепач-то!.. Хоть бы успели.

— Мне эти сильные!.. Сибиряки. Куда полез? Зачем?

— Ребята, успеют или нет? Где он, ребята?!..

Ребята только-только успели: поймали Сеню за волосы и погребли к берегу.

Сеня наглотался изрядно. Очкарики начали делать ему искусственное дыхание по всем правилам где-то когда-то усвоенной науки спасения утопающих: подложили Сене под поясницу кругляш, болтали бесчувственными Сениными руками, давили на живот... Сеня был без трусов, девушка издали спрашивала, отвернувшись от компании:

— Ребят, вам теперь медали дадут, да?

Те, что возились с Сеней, захихикали.

— Ирочка, без трусов не считается.

— Как не считается?

— Если вытащили утопающего, но он без трусов, то не считается, что спасли. Надо достать трусы, тогда дадут медаль.

— Ира, иди подержи голову.

— Да ну какие-то!..

Сеня стал подавать признаки жизни. Открыл глаза, замычал... Потом его стало рвать водой и карежить. Рвало долго, Сеня устал. Закрыл глаза. Потом вдруг — то ли вспомнил, то ли почувствовал, что он без трусов — вскочил, схватился... там, где носят трусы... Очкарики засмеялись. Сеня — бегом по камням, прикрывая руками стыд,— добежал к своей одежде, схватил, еще три-четыре прыжка, и он скрылся в кустах. И больше не появлялся.

— Вот теперь и выпить полагается!

— Зря он сбежал! — сокрушились.— Лютенко нахмурится: «В честь чего выпивка?»— «Спасли утопающего». Не поверит. Скажет, выдумали. Ира, подтвердишь?

— Если вам не полагаются медали, то и выпивка не полагается. Я против.

Сеня между тем пришел в магазин. Продавщица была молодая. Сеня оглянулся, спросил продавщицу негромко:

— Здесь бумажник никто не находил?

— Какой бумажник?

— Кожаный... в нем пятнадцать отделений.

— Твой, что ли?

— Не имеет значения. Никто не поднимал?

— Нет. А что там было?

— Деньги.

— Твои, что ли?

— Не имеет значения.

— Много денег?

— Три тысячи.

— Новых?!

— Новых... Новеньких. Никто не поднимал?

Тут только сообразила продавщица, что Сеня ее разыгрывает.

— Господи!.. Сенька, заикой сделаешь так. Да ведь как серьезно, черт такой! Ты хоть раз в глаза видел такие деньги?

Сеня криво улыбнулся.

— Хочешь, я тебе сейчас... Ну, ладно. Замнем для ясности. Дай бутылку.— Сеню всего трясло.— Замерз.

— Чего «я сейчас»?

— Ладно, ладно. Давай бутылку и помалкивай. Я про деньги не спрашивал.

— Женился бы ты, чудак человек,— с искренним сочувствием сказала продавщица.

— Женишься — заботы пойдут, некогда выдумывать-то будет что попало...

— Ладно, ладно,— сказал Сеня, не попадая зуб на зуб. Еще раз предупредил продавщицу: — Имей в виду: я про деньги не спрашивал. Если кто найдет, станут тебе отдавать — ты ничего не знаешь, чьи они.

— Ладно, Сеня, не скажу. Только ведь не отдадут.

— Как?

— А то не знаешь — как? Найдут и промолчат. Три тыщи — это дом крестовый, какой же дурак отдаст. Присвоют, и все.

— На всякий случай: ты ничего не знаешь. Они — фальшивые.

...Пришел Сеня поздно. Заметно выпивши.

— А где... она?

— Что ж ты один? Прихватил бы сюда — вместе бы выпили.

— А она ушла?

— Ушла.

— Почему она ушла?

— Завтра поеду.

— Почему?

— Ты что, так уж пьян, что ли? Заладил, как попугай: «почему? почему?» Когда-никогда — надо ехать.

— Надо?

— Тьфу!..

— Не сердись, братка. Правда, маленько выпил. Но ведь... ладно. Теперь слушай меня: не торопись. Поживи еще маленько... никуда твой город не денется.

— Не могу.

— Можешь. Я знаю, почему ты заторопился. Ну вот слушай: женись на ней. Если у тебя такие дела с семьей, женись. Лучше ее тебе нигде не найти. Это я тебе не пьяный говорю. Я для того и выпил, чтобы сказать. Если смущает, что я тут со своей... с этой... с любовью, то не обращай внимания. Я тут пришей-пристебай, никогда она за меня не пойдет, мы все это прекрасно понимаем. А и пойдет, то что я с ней буду делать, с такой? За тебя пойдет. Кладу голову на отсечение: лучше ее ни в жизнь не найти. Ваня, братка, я рад буду: женись на ней. Живите здесь. Я найду себе!.. Их тут навалом. Дом поставишь, семья будет... Ты же крестьянин, Ваня, как ты можешь так легко уехать. Тут не Мамай прошел... Тут твои руки нужны, голова твоя умная. Разве ты не понимаешь? Ты привык там, я знаю... Отвыкни. Трудно же без вас, черти! Мы справимся, урожай уберем, все сделаем... не то делали.— Сеня крепко зажмурился, тряхнул головой.— Не в этом дело. Вот ты говоришь: «пусто», а что мы не видим, что ли? Что нам неохота, чтоб тут народу кишмя-кишело, чтоб гармошки орали по ночам, девки пели, чтоб праздники были, гуляли бы, на покос собирались. Помнишь, говоришь, покос-то? — Сеня помолчал.— Тоже люблю... Ребятишек бы своих косить учили. Помнишь, отец учил: «На пятку жми, сукин сын!» А про меня ты не думай, не жалей меня. Жалеть будешь, мне обидно станет. Это мне тебя жалко, но я молчал. А сейчас — раз уж пошел такой разговор — говорю: жалко и удивительно. Как только у тебя сердце терпит? Эхх,— вздохнул под конец Сеня,— братка милый мой...

— А знаешь, какой дом можно сделать? — сказал вдруг Иван.— Двухэтажный. Сейчас мода — двухэтажные. Красиво, я видел. Мне один раз даже во сне такой приснился...

— Да зачем он, поди, двухэтажный-то?

— Да что ты?! — заволновался Иван.— Знаешь, как удобно! Вот, смотри, как: низ — как обычный пятистенок, так? Но кладовка и сенцы не пристраиваются, а — в срубе. Так?

— А крыша как? Флигелем?

— Нет, кругом. Теперь, смотри: на втором этаже — где кладовка и сенцы — пойдет веранда. Причем, ее можно пропустить и с торца — под окнами, балкон такой...

— А крышу — свесить,— подхватил Сеня.— А?

— Но!

Сеня снялся с места и заходил по избе.

— Знаешь, где его можно поставить? На бе-

регу, где Змеиный ложок-то выходит... Где кузня-то была! Знаешь?

— Знаю.

— А баню прямо на берегу поставить...

— А с кручи спустить трос...

— Для чего?

— Воду доставать. Ворот, колесо какое-нибудь, и мотай.

— Да там и принести не так уж высоко.

— Да на кой черт носить, если можно приспособление сделать?

— Ну да,— согласился Сеня.— А то жена беременная будет, ей тяжело будет.

При упоминании о «жене» оба как бы спохватились, замялись. Помолчали малость и выправились.

— Еще я бы полати сделал в избе,— сказал Сеня.— Черт ее знает — люблю полати! Помнишь, как мы на полатях спали?

— Помню. Но полати — это... Ну, можно и полати. А что баню на самом обрыве — это хорошо.

— Как хорошо-то! Я люблю, когда моешься, чтоб из окошечка далеко видно было. А еще лучше, когда в окошечке видно, как солнышко закатывается...

— А дома самовар стоит.

— А жена выйдет на крыльцо: «Сенька, ты ничего там?» Помнишь, мама все выходила: «Ванька, вы ничего там? Не угорели?!» Эх, братка... Вот пойди такая жизнь, я согласный по пятнадцать часов в день работать — и ни разу не пожалуюсь. А в субботу — под воскресенье — поплыли бы лучить. Их, я знаю одно место-то! В субботу завестись пораньше да хорошего смолья успеть заготовить — хоть до утра рыбачь... Любишь лучить?

— Нет, я лучше с удочкой уважаю.

— Верно, я тоже больше с удочкой люблю. Культурней как-то. Хошь, книжку возьми, возьми одеяло, раскинь на бережку — так поваляйся, благодать. А детишки пойдут! Детишек с собой взять.

Иван качнул головой. И задумался.

Сеня, чтоб не спугнуть его хорошие думы, чтобы его так и оставить с этими думами, поспешно сказал:

— Давай-ка соснем пока, братка. Верно говорят: утро вечера мудренее.

— Пойдем на сеновал спать,— предложил Иван.

— Пошли,— охотно согласился младший брат.

Они вынесли одеяла, подушки и устроились спать на сеновале в сарае.

Только оба долго не могли заснуть — глядели сквозь щели сарая в большую лунную ночь. Молчали.

...Утром, чуть свет, когда Сеня еще спал, Иван осторожно поднялся... Осторожно же прокрался по сараю...

Вошел в избу.

Достал из-под кровати свой маленький чемоданишко, с каким приехал... Открыл его: там кое-какие подарки, которые он привез отцу и Сене — пара рубах, зажигалка Сене, шарфик какой-то... Иван все это выложил на кровать, взял чемодан, постоял с ним...

Присел перед дорогой на кровать, посидел, встал и пошел.

И вышел из избы.

Прошел по ограде...

Оглянулся на сарай, на избу...

И решительно пошагал прочь.

На улицах деревни никого еще не было.

Только из ограды Ковалевых вышел отец Вали... Иван, увидев его, хотел было свернуть в переулок, но уже поздно было.

Поздоровались.

— Поехал? — спросил старик.

— Надо,— ответил Иван.

— Закури на дорожку,— предложил старик.— Подмешал вчера донника в табак — ничо, скусный стал.

Закурили.

— Тут машины ходят счас?

— Машин полно,— сказал старик.— Хлеб круглые сутки возют. Все на вокзал едут.

Постояли. Говорить больше не о чем было.

— Ну, счастливо доехать тебе,— молвил старик.

— До свидания,— сказал Иван.

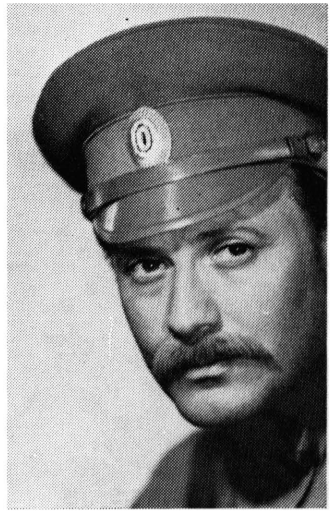
И разошлись.

Иван удалялся по улице. Потом свернул с улицы в сторону большака. И пропал из вида.

«Дерсу Узала»

Режиссер Акира Куросава,
«Мосфильм»

На снимках. вверху — Акира Куросава на съемках фильма; внизу слева: Дерсу Узала — М. Мунзук, Арсеньев — Ю. Соломин; справа: Арсеньев — Ю. Соломин



8 1974

Раздел «Современность и экран» открывается обсуждением фильма «Здесь наш дом», которое ведут руководители предприятий, писатели и кинокритики;

О. Кучкина на примере фильмов последних лет рассматривает проблему влияния киноискусства на духовное развитие человека;

рецензии Н. Игнатьевой, О. Ульяновой, Ст. Рассадина и А. Нилина посвящены фильмам «Вей, ветерок!», «Дети Ванюшина», «...А вы любили когда-нибудь?» и «Теща», киножурналу «Советский спорт»;

проблемам операторского мастерства посвящены статьи А. Головни и М. Голдовской;

публикуется творческий портрет А. Солоницына, написанный О. Сурковой;

«Клуб молодых» знакомит читателей с диалогом актеров Н. Белохвостиковой и Н. Еременко;

раздел «За рубежом» открывается статьей заместителя министра культуры ПНР М. Войтчака и рецензией В. Головского на польский фильм «Темная река»;

статья С. Торопцева содержит критический анализ некоторых антинаучных концепций маоизма в области кино;

корреспонденция О. Комова из Нью-Йорка знакомит с новостями американского кино;

номер завершает сценарий Е. Григорьева «Романс о влюбленных».

Индекс 70402